

## PUHE, KIRJOITUS, HILJAISUUS

J.M. Coetzeen *Foen* transtekstuaalista tarkastelua

Hannamari Hänninen  
Yleisen kirjallisuustieteen Pro gradu -tutkielma  
Humanistinen tiedekunta, Helsingin yliopisto  
Toukokuu 2020

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		
Tekijä – Författare – Author Hannamari Hänninen		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Puhe, kirjoitus, hiljaisuus – J.M. Coetzeen <i>Foen</i> transtekstuaalista tarkastelua		
Oppiaine – Läroämne – Subject Yleinen kirjallisuustiede		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu	Aika– Datum – Month and year Toukokuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 94
<p>Tiivistelmä – Referat – Abstract</p> <p>Pro gradu -tutkielmassa ”Puhe, kirjoitus, hiljaisuus – J.M. Coetzeen <i>Foen</i> transtekstuaalista tarkastelua” tutkitaan niitä tapoja, joilla <i>Foe</i>, tietoisesti tekstienvälisyytensä julkistava ja muiden tekstien päälle rakentuva teos on yhteydessä muihin teksteihin, ja miten se näiden yhteyksien kautta puhuu puheesta, kirjoituksesta ja hiljaisuudesta. Tutkielman teoreettinen tausta on intertekstuaalisuudessa ja Gérard Genetten transtekstuaalisuuden teoriassa. Tutkimuksessa arvioidaan myös sitä, miten eri transtekstuaalisuuden kategoriat teoksen tulkintaan vaikuttavat ja kuinka oleellisia ne teoksen tulkinnan kannalta ovat.</p> <p>Genette tarkoittaa <i>transtekstuaalisuudella</i> yleistä tekstien välisten viittausten ja suhteiden kenttää, jonka hän jakaa viiteen eri viittaamistapaan. <i>Hypertekstuaalisuuden</i> kautta Defoen <i>Robinson Crusoe</i> asettuu <i>Foen</i> tulkinnan kannalta keskeiseksi hypotekstiksi. Coetzee käyttää erilaisia transformaatioiden keinoja kuten transfokalisaatiota ja transvaluaatiota asettaakseen hypotekstin ja sen taustalla olevan kolonialistisen aatemaailman kriittiseen valoon. Taiteen ja ylipäättään ei-sanallisen diskurssin kautta esitetään mahdollisuus Fridayn puheeseen. <i>Intertekstuaalisten</i> viitteiden kautta huomio kiinnittyy siihen, että <i>Foe</i> on yhdistelmä Defoen henkilöhistoriaa ja hänen teoksiaan: <i>Robinson Crusoe</i> lisäksi keskeisiä ovat <i>Moll Flanders</i> ja <i>Roxana</i>. Lisäksi viitteitä on mm. Tournierin <i>Perjantaihin</i>, Shakespearen <i>The Tempestiin</i> sekä Virginia Woolfiin. <i>Foen</i> intertekstuaalisuus nostaa esiin viittausten kohteet ja korostaa <i>Foen</i> kiinnittymistä länsimaisen kirjallisuuden kaanoniin. <i>Paratekstuaalisen</i> analyysin kautta korostuu kirjan rakenne tietoisesti tehtynä konstruktiona. Tärkein tulkintaan liittyvä periteksti on kirjan nimi, jonka kautta aukeaa monikerroksisia ajatuksia vihollisuudesta, jossa on kyse myös kirjailijan ja hänen luomiensa romaanihenkilöiden välisestä sekä kirjallisuuden ja todellisuuden suhteesta. Kirjan nimi <i>Foe</i> viittaa myös historialliseen kirjailijaan nimeltä Daniel (De)Foe ja hänen kauttaan länsimaisen kirjallisuuden kaanoniin. Kirjan lukujen minimalistinen numeroiminen kiinnittää huomiota lukujen selvästi keskenään erilaisin kerrontarakenteisiin, jotka heijastelevat yhtäältä kirjallisuuden kehityksen eri vaiheita, toisaalta romaanin kertojan yritystä löytää oma ääni. Lisäksi muuttuva kerronta korostaa koko teoksen rakentumista sanoista ja edelleen sanojen luoman maailman keinotekoisuutta. <i>Metatekstit</i> avaavat kirjaan erilaisia tulkintoja, mutta toisaalta myös rajaavat ja ohjaavat tulkintaa tiettyyn suuntaan; <i>Foen</i> kohdalla erityisen vahvasti vaikuttavat feministinen ja postkolonialistinen tulkintatraditio. <i>Arkkitekstuaalisuuden</i> kautta <i>Foe</i> on yhteydessä muihin saman lajityypin teoksiin; tässä tutkimuksessa arkkityypiksi on käsitetty robinsonadi, jonka kautta kriittiseen tarkasteluun tulee sen taustalla vaikuttava rasistinen ja kolonialistinen robinson-myytti ja sen kiinteä yhteys länsimaiseen kulttuuriin. Transtekstuaalisen rakenteensa ja Fridayn hiljaisuuden kautta <i>Foe</i> kiinnittää huomiota kieleen ja kerronnan rakenteisiin, purkaa myytin sanoiksi ja keskeyttää myytin uusintamisen.</p> <p>Tutkimuksessa käy ilmi, että transtekstuaalisuuden kategoriat eivät ole ehdottomia ja tarkkarajaisia, vaan ennemminkin vyöhykkeitä tai funktioita, joista osa määrittyy tekstistä, osa lukijasta käsin. Transtekstuaalisen tulkinnan avulla <i>Foen</i> tekstienvälisyyden laaja kirjo tulee näkyviin. Se tukee romaanin keskeistä ajatusta siitä, että kaikki kirjoitus on lainaamista, kaikki tarinat ovat osia jostain toisesta ja että teos ja tulkinta syntyvät monimutkaisessa tekstienvälisessä prosessissa. Transtekstuaalisen rakenteensa kautta <i>Foe</i> kyseenalaistaa kerronnan ja kirjallisuuden mahdollisuuden tavoittaa totuutta, mutta kyseenalaistaa myös fiktion ulkopuolisen totuuden käsitteen. Vaikka lopullista totuutta ei ole, tunnistamalla omat kielen, kerronnan, puheen, merkityksenannon, sosiaalisen ja poliittisen todellisuuden asettamat rajoitukset siitä on mahdollista nähdä väläyksiä.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Genette, transtekstuaalisuus, intertekstuaalisuus, robinsonadi, myytti, postkolonialismi, feminismi		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampanin kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

## SISÄLLYS

1. Johdanto .....	3
2. Transtekstuaalisuus – teoreettista taustaa .....	10
2.1. Intertekstuaalisuus yleisenä käsitteenä .....	11
2.2. Genette ja transtekstuaalisuuden teoria .....	12
3. <i>Foen</i> transtekstuaalista analyysiä .....	20
3.1. Hypertekstuaalisuus: <i>Foe</i> ja <i>Robinson Crusoe</i> .....	21
3.2. Paratekstuaalisuus eli <i>Foen</i> kynnystekstit .....	32
3.2.1 Kirjailijan nimi .....	34
3.2.2. Kirjan nimi .....	38
3.2.3. Henkilöiden nimet .....	43
3.2.4. Kirjan neljä lukua .....	46
3.3. Intertekstuaalisuus: viitteet muihin kirjoihin .....	53
3.3.1 <i>Foe</i> ja Defoen muut teokset .....	53
3.3.2 <i>Foe</i> ja <i>The Tempest</i> .....	57
3.3.3 <i>Foe</i> ja Tournierin <i>Perjantai</i> .....	59
3.3.4 <i>Foe</i> ja Woolfin <i>A Room of One's Own</i> .....	63
3.4. Arkkitekstuaalisuus eli lajityypilliset yhteydet .....	66
3.4.1 Robinsonadit myytteinä .....	68
3.4.2 <i>Foe</i> ja Robinson-myytin purku .....	71
3.5. Metatekstuaalisuus .....	75
4. Transtekstuaalisuuden arviointia .....	80
5. Lopuksi .....	84
Lähteet .....	88

## 1. Johdanto

J.M. Coetzee (s. 1940) on eteläafrikkalainen kirjailija, jonka teoksissa korostuvat kerronnan ja kertomisen problematiikka sekä kritiikki valkoista länsimaista kolonialismia kohtaan. Coetzee julkaisi esikoisteoksensa *Dusklands* vuonna 1974, ja hän saavutti kansainvälistä huomiota ja näkyvän aseman eteläafrikkalaisessa kirjallisuudessa apartheidia ja kolonialismia kritisoivilla teoksillaan *Waiting for the Barbarians* (1980) ja *Life and Times of Michael K* (1983), josta hänelle myönnettiin Booker-palkinto, samoin kuin teoksestaan *Disgrace* (1999). Nobelin kirjallisuuspalkinto Coetzeelle myönnettiin vuonna 2003.

Coetzeen teokset ovat poikkeuksellisen kompleksisia; David Attwell näkee niiden keskiössä narratiivisen diskurssin ja sosiaalisen kantaottavuuden välisen taistelun, jossa eettiset kysymykset ja itsestääntietoinen kirjoitus kietoutuvat toisiinsa ja jossa länsimainen ajattelu törmää omien diskurssiansa vallan rajoihin (Attwell 1993, 10). Coetzee on kirjailijana monella tapaa kahden maailman välissä: toisaalta Euroopan ja Afrikan, toisaalta kolonialistin ja kolonisoidun, toisaalta tekstuaalisuuden ja poliittisuuden. Coetzee on myös kaksikielinen; hän kuuluu vanhaan buurisukuun, mutta hänen perheessään puhuttiin englantia. Se, että hän kirjoitti teoksensa englanniksi, on poliittinen valinta, jonka avulla hän on tietoisesti tehnyt pesäeroa kolonialistiseen ja rasistiseen buuri-kulttuuriin, väittää Susan Gallagher (1991, 48). Silti Coetzee valkoisena miehenä edustaa valtaapitävää kulttuuria, ja hänen asemansa alistettujen puolestapuhujana on nähty ongelmallisena. Esimerkiksi Attwell toteaa, että Coetzeen kiinteä suhde eurooppalaisen kirjallisuuden kaanoniin on tehnyt hänestä Etelä-Afrikassa monen silmissä valkoisen ylivallan rikoskumppanin (Attwell 1993, 4). Puhumalla vallan kieltä tulee osaksi alistavaa systeemiä, puhumalla vallan kielellä alistetun toisen puolesta asemoi toisen syvemmälle marginaaliin ja korostaa sitä, että alistetulla ei ole omaa ääntä, jolla puhua itse. Miten siis valkoinen valtaapitävien kulttuuria edustava hyväosainen kirjailija voisi koskaan puhua alistettujen mustien puolesta, vaikka kuinka hyvin tarkoituksin? Gayatri Chakravorty Spivak esittää Eurooppa-keskeisen ylimielisyyden (hyvää tarkoittava länsimaalainen voi tutkia marginaalia, jos hänellä on vain tarpeeksi tietoa) ja yksinkertaistetun nativismin (marginaalista voi puhua vain marginaalista käsin) väliin dekonstruktivistista oman taustan ja tutkimuksen epävarmuuden tiedostamista. "Begin where you are; but when in search of absolute justifications, remember that the margin as such is wholly other." (Spivak 1990, 2-4). Tämä

toteutuu Coetzeen tuotannossa; esimerkiksi Derek Attridgeen mukaan Coetzee kyllä puhuu Etelä-Afrikan poliittisista ja sosiaalisista ongelmista, erityisesti kolonialismin tuottamasta rodullisesta, seksuaalisesta ja taloudellisesta sorrosta, mutta samalla hän kirjoittaa tietoisesti ei-realistista tekstiä, joka korostaa fiktiivisyyttään ja välttää kaikki suorat moraaliset tai poliittiset yhteydet. (Attridge 2004, 13). Myös G. Scott Bishop väittää, että Coetzeen teoksissa näkyy sympatia mustia ja muita alistettuja kohtaan, ja hän kyseenalaistaa valkoisten aseman sosiaalisen vallan huipulla. Samaan aikaan hän paljastaa kielen vallan poliittisena työkaluna ja näin kyseenalaistaa tuon vallan oikeutuksen. Hän kertoo alistamisesta mutta ei väitä puhuvansa alistettujen puolesta (Bishop, 1990, ei sivunumeroita). Tämä kielen ja vallan, kirjoittajan ja kirjoitetun välinen ristiriita kantaa läpi koko Coetzeen tuotannon.

Yksi arvoituksellisimmista romaaneista Coetzeen tuotannossa on *Foe* (1986), joka on myös oman tutkimuksen kohde. *Foe* on uudelleen kirjoitettu versio Daniel Defoen *Robinson Crusoe*sta, länsimaiseen kulttuuriin ikonisesti kuuluvasta saarenvalloituskertomuksesta, eli robinsonadista<sup>1</sup>. Attridgeen mukaan *Foe* oli ilmestyessään monille pettymys, koska se ei suoraan näyttänyt ottavan kantaa Etelä-Afrikan poliittiseen tilanteeseen, mitä eteläafrikkalaisilta kirjailijoilta hyvin pitkälle odotettiin, eikä sen henkilöistä kukaan saavuta lukijan moraalista sympatiaa, toisin kuin Coetzeen aiempien romaanien päähenkilöt. Se on hyvin teoreettinen ja akateeminen sekä kiinnittää huomiota siihen, miten teksti on ”tuotettu” (manufactured) kulttuurisista aineksista (Attridge 2004, 73). Toisaalta paradoksaalisesti juuri kiinnittämällä huomiota tekstiin itseensä, sen rakentumiseen ja kieleen se paljastaa kirjallisuuden kanonisaation ideologiset perusteet, osoittaa tekstin kulttuuriset yhteydet ja tuo tarkastelun kohteeksi rodun, yhteiskuntaluokan ja sukupuolen vaikutuksen kulttuurisessa merkityksenantoprosessissa (Attridge 1992, 217). Vaikka *Foe* periaatteessa näyttää etäännyvän Etelä-Afrikan historiallisesta ja poliittisesta tilanteesta, se kuitenkin ottaa siihen kantaa. Korostamalla puhumattomuutta ja hiljaisuutta se samalla korostaa kielen riippuvuutta vallasta. Kuten Spivak toteaa; *Foessa* tulee näkyväksi se, että jokainen valkoisen valtaapitävän yritys kirjoittaa mustan alistetun puolesta on lähtökohtaisesti mahdoton:

---

<sup>1</sup> Tieteen termipankin mukaan käsite robinsonadi viittaa Defoen *Robinson Crusoe* -romaanin jäljitelmiin. Yleisellä tasolla se tarkoittaa kertomusta, joka kuvaa kulttuurista syrjään joutunutta tai kulttuuria paennutta ihmistä tai ihmisryhmää. ([www.tieteentermipankki.fi/robinsonadi](http://www.tieteentermipankki.fi/robinsonadi)).

Perhaps that is the novel's message: the impossible politics of over-determination (mothering, authoring, giving voice to the native "in" the text; a white male South African writer engaging in such inscriptions "outside" the text) should not be regularized into a blithe continuity, where the European redoes the primitive's project in herself. (Spivak 1990, 18).

*Foe* on moderni robinsonadi, ja se esittää, että saarella oli Robinsonin ja Perjantain lisäksi kolmaskin henkilö, Susan Barton. Hän on *Foen* päähenkilö ja kertoja. Susan on matkalla Väli-Amerikassa etsimässä kadonnutta tyttärtään, mutta haaksirikkoutuu karulle saarelle Brazilian rannikolla. Saarella asuu ennestään vanha mies Cruso, joka ei ole Defoen kirjan kaltainen monitaitoinen hyötyajattelun ruumiillistuma vaan umpimielinen erakko, joka lähinnä oleilee saarellaan tai rakentaa mielipuoliselta vaikuttavia loputtomia penkereitä ympäri saarta seuranaan mykkä vähämieliseltä vaikuttava orja Friday. Vuoden kuluttua ohiajava laiva pelastaa kolmikon, mutta Cruso kuolee matkalla kuumeeseen. Laivan kapteeni osoittaa kiinnostusta saaren tapahtumia kohtaan ja rohkaisee Susania kirjoittamaan tarinansa kirjaksi. Susan ei usko pystyvänsä tähän itse, joten päästyään Englantiin hän etsii käsiinsä kuuluisan kirjailija Daniel Foen (kuten Daniel Defoe kirjoitti nimensä vuoteen 1695 saakka) ja ryhtyy kertomaan hänelle tarinaansa. *Foe* on korviaan myöten veloissa ja haastemiehet ovat ottaneet haltuun hänen talonsa. Hän yrittää kiihkeästi kirjoittaa kirjaa, joka olisi taloudellinen menestys. Hän kuuntelee Susanin kertomusta, mutta ei kuitenkaan ole kovin kiinnostunut Susanin tai Fridayn ajasta saarella, vaan häntä kiinnostaa enemmän Susanin aika Väli-Amerikassa – kadonneen tyttären etsinnästä kun saa kirjoitettua jännittävää seikkailua, toisin kuin tylsästä päivästä toiseen samanlaisena toistuvasta elämästä saarella. Keskeinen osa teosta ovat myös Susanin yritykset kommunikoida mykän Fridayn kanssa sekä Susanin ja ja herra Foen käymät keskustelut/väittelyt, jotka koskevat tarinankerrontaa, totuutta ja kirjallisuuden olemusta.

Kirja päättyy arvoitukselliseen lukuun, jossa kirjassa tähän saakka tuntematon minäkertoja saapuu Foen talolle ja löytää sieltä pienen tytön (Susanin tyttären?), Susanin, Foen ja Fridayn ruumiit. Friday on juuri ja juuri elossa, ja hänen suustaan kuuluvat hiljaa saaren äänet. Seuraavaksi kertoja tulee uudelleen taloon, josta hän löytää ruumiiden lisäksi pöydältä nipun kirjeitä, jotka Susan on lähettänyt kirjailijalle ja joissa hän kertoo tarinaansa. Päällimmäisestä paperista kertoja lukee romaanin aloitussanat "At last I could row no further". Sanojen myötä kertoja menee sisään Susanin tarinaan, sukeltaa laivan hyllylle ja

löytää sieltä satoja vuosia sitten kuolleiden ja kauan vedessä olleiden Susanin ja hänet pelastaneen laivan kapteenin turvonneet ruumiit. Hytin nurkassa makaa Friday. Kertoja yrittää kysyä, mitä on tapahtunut, mutta ei pysty puhumaan veden alla. Sen sijaan Fridayn avautuvasta suusta lähtee hidas, keskeytymätön virta, joka ympäröi ensin kertojan, laivan hylyn ja lopulta maailman.

From inside him comes a slow stream, without breath, without interruption. It flows up through his body and out upon me; it passes through the cabin through the wreck; washing the cliffs and shores of the island, it runs northward and southward to the ends of the earth. Soft and cold, dark and unending, it beats against against my eyelids, against the skin of my face. (*Foe*, 157)

Veden alla puheelle ei ole mahdollisuutta, mutta silti tarinalle on. Tämä tarina ei kuitenkaan jäsenny loogisesti ja rakennu sanoista korvin kuultavaksi, vaan se välittyy ihon kautta ja syntyy läsnäolosta, ruumiillisuudesta ja kokemuksesta, ja sen ymmärtääkseen täytyy hylätä loogisuuden ja kielen vaatimukset. Kirjan viimeinen luku alleviivaa *Foen* intertekstuaalista ja metafiktiivistä luonnetta.

Suuri osa *Foeta* käsittelevästä tutkimuksesta on keskittynyt kirjan viimeisen luvun ja Fridayn mykkyuden arvoitukseen<sup>2</sup>. Mutta miten tulkita mykkyyttä kielen keinoin? Tältä osin tutkimusotteeseen sisältyy välttämättä ristiriita. Esimerkiksi Ilona Ruskoaho toteaa, että kuten Coetzee itse on eurooppalaisen kaunokirjallisuuden kaanonin ja siihen sopimattoman afrikkalaisen kirjallisuuden välissä, myös Coetzeeta käsittelevä tutkimus on saman ristiriidan äärellä. (Ruskoaho 2005, 2). Jos kieli perustuu logiikkaan ja teoriaan, miten sen avulla voi tulkita ei-loogista? Jos kieli on valtaa, miten puhua tai kirjoittaa valloittajan kielen avulla alistettujen puolesta? Coetzeen vastaus tähän on hiljaisuus; vaikka *Foessa* kielellön Friday vaikenee, hiljaisuuteen piiloutuu silti tarina.

Fridayn puuttuva kieli ja mykkyys on yksi kirjan keskeisistä jännitteistä, jota sivuan myös omassa tutkimuksessani. Mutta sen lisäksi, että *Foe* on romaani mykkyyydestä ja kielellisestä subjektiudesta, puheen ja kirjoittamisen vaikeudesta, jopa mahdottomuudesta, se on myös hyvin tietoisesti rakennettu aikaisemmin kirjoitetun teoksen, tässä tapauksessa Daniel Defoen *Robinson Crusoen*, päälle. Millaisista aineksista se rakentuu, millaisia yhteyksiä se muodostaa *Robinson Crusoeen* ja miten nämä yhteydet vaikuttavat romaanista

---

<sup>2</sup> Ks. esim. Spivak 1988, Macaskill & Colleran 1992, Korang 1992-93, Mäkilä 1995, Attridge 1996, Lundén 1999.

tehtävään tulkintaan, ovat minua kiinnostavia kysymyksiä. Koska *Foe* on *Robinson Crusoen* uudelleen kirjoitettu versio, yksi mahdollisuus olisi tarkastella *Foeta Robinson Crusoen* muunnoksena adaptaatio-appropriatio-teorian avulla. Esimerkiksi Julie Sanders näkee *Foen* postkoloniaalisena ja kriittisenä kanonisen tekstin appropriationa<sup>3</sup>, joka parodisoi Defoen kolonialistista romaania sekä 1700-luvun kirjeromaania ja sen ajan kirjallisuutta ylipäättään. (Sanders 2006, 5). Kriittisyydestään huolimatta adaptaatiot ja appropriatiot kuitenkin ylläpitävät paradoksaalisesti kaanonin, jota vastaan ne hyökkäävät. ”Adaptation becomes a veritable marker of canonical status; citation infers authority.” (mt., 8-9). Vaikka Sandersin tulkinta *Foesta* appropriationa on hyvinkin perusteltu, *Foe* on kuitenkin enemmän kuin vain Defoen *Robinson Crusoen* muunnos tai vastaväite. Se on hyvin tietoisesti *rakennettu*, se on tietoinen itsestään kirjoituksena ja fiktiona, ja se sisältää viittauksia lukemattomiin muihinkin kaunokirjallisiin teoksiin<sup>4</sup>. Lisäksi kuten Sanders toteaa, adaptaatio ja appropriatio ovat käsitteinä paljon laajemman kattokäsitteen, eli intertekstuaalisuuden alalajeja (Sanders 2006, 17). Kirjan herättämien kysymysten pohdinnassa ja kirjan tulkinnassa on siksi perusteltua lähteä liikkeelle intertekstuaalisuudesta.

Intertekstuaalisuus on kirjallisuustieteellinen lähestymistapa, joka korostaa tekstien välisiä suhteita. Liisa Saariluoman mukaan intertekstuaalisuus pohjaa tekstikäsitteeseen, jossa uutta tekstiä ei niinkään synnytä kirjailija omista kokemuksistaan kuin aiemmat samaan diskurssityyppiin kuuluvat tekstit (Saariluoma 1998, 9). Anna Makkonen puolestaan esittää, että intertekstuaalinen lähtökohta tarkoittaa sen hyväksymistä, että kirjoitus on aina eräänlaista päällekirjoitusta. Tekstit muodostavat yhdessä uusia merkityksiä (Makkonen 1991, 16). Keskeistä on ajatus vuoropuhelusta, jota teksti käy oman aikansa kirjallisuuden, kirjallisuuden tradition ja kirjallisuuskeskustelun kanssa (mt. 24). Intertekstuaalisuuden läpi tarkasteltuna jokainen teos on siis rakentunut muista teoksista, muiden teosten ja ympäröivän kulttuurin vaikutuspiirissä. Se asettuu osaksi kirjallista traditiota muokaten sitä ja ympäröivää kulttuuria. Samoin lukija vastaanottaa

---

<sup>3</sup> Adaptaatio on pohjatekstinsä muunnos tai sovitus, joka ilmaisee lähteensä selvästi. Selkeä esimerkki adaptaatiosta on esimerkiksi kaunokirjallisesta teoksesta tehty elokuvaversio. Appropriatio ilmaisee yhteytensä pohjatekstiin verhotummin ja tuloksena on selkeämmin kokonaan uusi teos (Sanders 2006, 26).

<sup>4</sup> Ylipäättään Coetzeen koko tuotanto sisältää paljon viitteitä muuhun kirjallisuuteen; mm. Nobelin kirjallisuuspalkinnon Coetzeelle myöntänyt Ruotsin akatemia toteaa palkinnon perusteissaan, että Coetzee rakentaa teoksensa huolella ja liittää niihin usein viittauksia keskeisiin länsimaisiin kirjailijoihin ja heidän teoksiinsa, kuten Conrad, Defoe, Kafka, Becket ja Dostojevski ([www.nobelprize.org](http://www.nobelprize.org)).



teoksen osana kirjallista traditiota, eli lukee sitä kaikkien (lukemiensa) teosten läpi ja osana ympäröivää kulttuuria. Laajasti ymmärrettynä intertekstuaalisuus, eli se, että tekstit viittaavat toisiin teksteihin, jotka viittaavat toisiin teksteihin jne., johtaa kuitenkin helposti loputtomaan kierteseen, joka ei juurikaan auta käytännön analyysissä. Owen Miller huomauttaa, että käytännön analyysiä varten intertekstuaalisuutta on rajattava:

If we are to make any real practical use of the notion of intertextual identity, we must put some tangible limits on its usage to ensure its productiveness with literary texts, while at the same time in no way denying the undoubted theoretical validity of a wider and more embracing definition. (Miller 1985, 25).

Mary Orrin mukaan intertekstuaalisuuden kaanonin keskeisinä klassisina teoreetikoina pidetään sen kaikenkattavaa yleiskäsitettä tarkentaneita Michel Riffaterrea ja Gérard Genettea (Orr 2003, 6). Esitellessään Riffaterren<sup>5</sup> teoriaa Miller toteaa, että rajatakseen intertekstuaalisuutta Riffaterre puhuu aleatorisesta ja obligatorisesta intertekstuaalisuudesta: aleatorinen eli satunnainen intertekstuaalisuus tarkoittaa lukijan omista lähtökohdistaan tekemää sattumanvaraista kytköstä kahden tai useamman tekstin välillä. Obligatorinen eli pakollinen intertekstuaalisuus taas tarkoittaa tilannetta, jossa lukija joutuu tulkinnallisen ongelman eteen: tekstissä on jokin ”jälki” (trace), esimerkiksi outo sanonta tai ilmaus, joihin konteksti ei tuo selitystä ja joka ohjaa lukijaa kohti intertekstuaalista tulkintaa (Owen Miller 1985, 30-31).

Se, että *Foe on Robinson Crusoen* uudelleenkirjoitus, on juuri tällainen jälki. *Robinson Crusoe* ja muut aiemmat robinsonadit kuvaavat saarta ja tapahtumia saarella valkoisen miehen (tai miesten tai poikien) silmin, mutta Coetzee kirjoittaa tarinaan naispäähenkilön, joka tarkastelee saaren tapahtumia jokseenkin kriittisesti. Susanin kertoma tarina on merkittävästi erilainen kuin se, minkä lukija tuntee *Robinson Crusoen*a, mutta Susanin tarinaa kirjailija Foe ei halua kuulla eikä kirjoittaa. Kaiken keskellä on mykän ja silvotun Fridayn tarina, jota hän ei kykene kertomaan. *Foessa* monet kertomukset siis leikkaavat toisiaan. Myös kirjan nimi *Foe on ”jälki”*. Toisin kuin muiden robinsonadien nimet, *Foe* ei viittaa saarella olleisiin henkilöihin tai itse saareen vaan suoraan kirjailija Daniel Foehun historiallisena henkilönä. Näin *Foe* tuo tulkintaan mukaan historian (todellisen, koetun ja kirjoitetun) sekä koko kirjoittamisen prosessin.

---

<sup>5</sup> Michel Riffaterre, 1980: ”La trace de l’Intertexte”. *La Pensée*, no 215 (October 1980), 9.

Ehkä eniten ja systemaattisimmin intertekstuaalisuutta käytännön työkaluna on kehittänyt Gérard Genette erityisesti teoksissaan *Introduction à l'architexte* (1979), *Palimpsestes* (1982) ja *Seuils* (1987). Muista tutkijoista poiketen Genette nimittää yleistä tekstien välisten suhteiden kenttää *transtekstuaalisuudeksi*. Genette hahmottelee transtekstuaalisuuden kenttää jakamalla tekstien välisten suhteiden alueen viiteen suhdetyyppiin: intertekstuaalisuuteen, metatekstuaalisuuteen, arkkitekstuaalisuuteen, hypertekstuaalisuuteen ja paratekstuaalisuuteen, jotka hän jakaa edelleen vielä useisiin alatyyppeihin. Tarkalla jaottelullaan Genette pyrkii kuvaamaan ja strukturoimaan intertekstuaalisten suhteiden koko laajaa kenttää ja tarjoamaan näin välineen konkreettiseen tekstianalyysiin. Tuloksena on, Makkosen sanoin, epätäydellisyydestäänkin huolimatta käyttökelpoinen työkalu: ”Loputtoman intertekstuaalisuuden labyrinteissa ahdistunut lukija tervehtii Genetteä selväjärkisenä ja systemaattisena oppaana” (Makkonen 1991, 22). Genetten teoria keskittyy tekstien välisten suhteiden luokitteluun ja tuo välineitä näiden suhteiden analyysiin. Se on hyvin kattava ja yksityiskohtainen ja mahdollistaa teoksen erilaisten *intertekstuaalisuuksien* systemaattisen tarkastelun. Vaikka Genetten terminologiaa on myös kritisoitu, se antaa juuri yksityiskohtaisuudessaan ja kattavuudessaan pätevän välineen *Foen* kaltaisen selkeästi aiemman kirjallisuuden ja runsaan tekstienvälisyyden varaan rakentuneen teoksen tarkasteluun.

Aion käsillä olevassa tutkimuksessa analysoida *Foessa* ilmenevää tekstienvälisyyttä käyttäen Genetten teoriaa ja terminologiaa tutkimukseni pohjana. *Foen* intertekstuaalisuutta, erityisesti sen hypertekstuaalista suhdetta *Robinson Crusoeen*, on maailmalla ja Suomessa aiemminkin tutkittu<sup>6</sup>, mutta *Foen* transtekstuaalista rakentumista ja transtekstuaalisuuden kaikkien eri kategorioiden vaikutusta kokonaisuudessaan ei ole tietääkseni tarkasteltu. Kun analysoin *Foeta* transtekstuaalisuuden teoriaa hyväksi käyttäen, pohdin samalla, miten eri transtekstuaalisuuden kategoriat teoksen tulkintaan vaikuttavat ja kuinka oleellisia ne teoksen tulkinnan kannalta ovat. Coetzeen teosten kerronnallisia ratkaisuja ja postkolonialistista tematiikkaa on tutkittu sekä Suomessa että maailmalla runsaasti. En pyri omassa työssäni esittelemään kaikkea mahdollista Coetzeesta tehtyä

---

<sup>6</sup> Ks. mm. Abdelghani El Khairat (2011), sekä *Foen* intertekstuaalisuutta pro gradu -töissään Suomessa tutkineet Nina Federley (1990), Katarina Ylilehto (1996), Mikko Alapuro (2004) ja Aili Penttilä (2008).

tutkimusta – käytän aikaisempaa tutkimusta sikäli kuin sitä on ollut saatavilla ja sikäli kun se on avannut oman lähtökohtani kannalta kiintoisia näkökulmia.

Minua kiinnostaa se, miten *Foe* on rakennettu, millaisia tekstienvälisiä kytkentöjä siitä löytyy. Tarkoitukseni on seuraavissa luvuissa lähteä tulkitsemaan *Foeta*, eli etsimään tekstin asettamia vihjeitä ja arvioimaan niiden merkitystä kokonaisuuden kannalta. Selvitän tutkimuksessani ensin intertekstuaalisuuden pääperiaatteita ja esittelen tarkemmin Gérard Genetten teoriaa. Analysoin sitten Genetten luokittelua hyväksikäyttäen *Foen* transtekstuaalisia ja metafiktiivisiä аспектеja ja avaan niiden kautta paljastuvia teoksen keskeisiä kysymyksiä puheesta, kirjoituksesta ja hiljaisuudesta. Miksi Susan ei kirjoita tarinaansa itse? Miksi Foe ei halua kirjoittaa Susanin tarinaa? Miksi Cruso ei halua kertoa ollenkaan tarinaansa vaan itsepintaisesti vaikenee? Entä mykkä Friday – mikä on hänen tarinansa? Mitä Friday sanoisi, jos pystyisi puhumaan? Onko alistetun puhe ylipäätään mahdollinen? Kuka puhuu kirjan viimeisessä luvussa? Kenen tarina kerrotaan? *Foen* herättämät keskeiset teemat liittyvät puhumisen, kertomisen ja vaikenemisen problematiikkaan.

## 2. Transtekstuaalisuus – teoreettista taustaa

Kuten olen johdannossa todennut, yleinen tekstienvälisyys eli intertekstuaalisuus, (jota siis Genette nimittää muista tutkijoista poiketen transtekstuaalisuudeksi) on kirjallisuustieteellinen lähestymistapa, joka korostaa tekstien välisiä suhteita. Tämä yleinen intertekstuaalinen lähtökohta, se että tekstit rakentuvat kulttuurisesti ja viittaavat toisiinsa, on nykyään varsin yleisesti hyväksytty. Orr kytkee sen suosion nousun siihen, että se on ei-hierarkinen ja demokraattinen ja näkee tekstit osana loputonta tekstien kudosta. Se kyseenalaistaa suoraan miehisen subjektiposition, miehisen, valkoisen ja eurooppalaisen korkeakulttuurin hallitsevan aseman sekä kielen ja maailman viittaussuhteen (Orr 2003, 1). Intertekstuaalisuus on kuitenkin saanut hyvin erilaisia tulkintoja eri tutkijoiden käytössä ja eri teoreetikot käyttävät sitä eri tavoin. Miller huomauttaakin, että olisi itse asiassa käytettävä käsittettä *intertekstuaalisuudet* tarkoittamaan tätä teoreettisten termien ja

metodologisten käytänteiden moninaisuutta Miller 1985, 19). Intertekstuaalisuus ei ole yksiselitteinen käsite.

## 2.1. Intertekstuaalisuus käsitteenä

Terminä intertekstuaalisuus on peräisin Julia Kristevan Mihail Bahtinia käsittelevästä artikkelista *"Le mot, le dialogue et le roman"* (1969). Kristeva lähtee Bahtinin ajatuksesta, että jokainen teksti on monien kirjoitusten vuoropuhelu, johon osallistuvat kirjoittava subjekti, tekstin vastaanottaja ja sekä ympäröivä kulttuurikonteksti. Tämä vuoropuhelu on sekä horisontaalista (tekijän ja lukijan välillä) että vertikaalista, jolloin kommunikaatio suuntautuu oman ajan kulttuurikontekstiin tai aikaisempaan perinteeseen. Näin jokainen teksti on sitaattien mosaiikki (Kristeva 1969/1980, 64-66). Kristevaa mukaillen Riikka Stewen kuvailee, että teksti on keskenään erilaisten, ristiriitaisten ja toisiaan kumoavien elementtien yhteenpunoutumista. Hän ottaa esimerkiksi sanan *"teksti"*, jonka läpi kuultaa latinan- ja edelleen kreikankielinen alkuperä, joka tarkoittaa mm. kutomista, palmikointia, kietoutumista, punomista tai yhteen liittämistä. Teksti ei ole merkitykseltään kiinteä, yhdestä kappaleesta taottu, vaan suhteessa toisiin teksteihin alati kehkeytyvä prosessi (Stewen 1991, 143-144). Intertekstuaalisuuden käsite liittyykin olennaisesti tekstuaalisuuteen; myös Roland Barthes korostaa tekstin kankaaseen liittyvää etymologiaa: tekstiin on kutoutunut sitaatteja, viitteitä ja kaikuja toisista teksteistä, ja monet äänet soivat siinä yhtä aikaa (Barthes 1979, 76-77). Tekstuaalisuuden ja intertekstuaalisuuden käsitteet liittyvät edelleen metatekstuaalisuuden käsitteeseen; kun tutkitaan tekstinvälisiä suhteita ja tekstuaalisuutta, metatekstuaaliset – ja kaunokirjallisessa tekstissä metafiktiiviset – kysymykset kuten tekstin/fiktion syntyminen, rakentuminen ja kirjoittaminen ovat keskeisiä. Intertekstuaalinen teos pohtii siten aina myös oman olemassaolonsa ehtoja.

Intertekstuaalisuus löi itsensä läpi Länsi-Euroopassa 1970- ja 1980-luvulla, mutta pohjalla oleva ajatus tekstien yhteydestä toisiin teksteihin on vanhempaa perua. Saariluoman mukaan intertekstuaalisuus ilmiönä (vaikkakaan ei käsitteenä) on ollut olemassa jo klassisessa kirjallisuuden paradigmassa antiikista alkaen. Klassisella ajalla kirjallisen teoksen katsottiin olevan osa traditiota ja rakentuvan tradition antamista aineksista, ja niinpä sen vaikuttavuutta arvioitiin myös perinteen määräämällä tavalla.

Romantiikan myötä syntynyt taiteilijäkäsitys ja siihen liittyvä biografis-historiallinen tutkimusote taas korosti sitä, että taide ei synny tradition toisintamisesta vaan kirjailijan ainutkertaisesta elämästä. Taiteilijan tuotannon ymmärtämiseksi oli tärkeää tietää teoksen syntytausta, ja tulkinnassa pyrittiin osoittamaan, miten kirjailija on omaksunut tiettyä toiselta kirjailijalta jonkin asian teokseensa. 1950-60-luvulta alkaen myöhäis- ja postmodernin ajattelun mukaisesti alettiin korostaa itse tekstiä tekijän itseilmaisun korostamisen sijaan. Kaunokirjallisen tekstin ajateltiin rakentuvan toisista teksteistä tai toisten tekstien päälle (Saariluoma 1998, 7-9). Mikään teksti ei ilmesty tyhjiöön, eikä sitä voi tulkita ympäristöstään irrallaan, jokainen teksti viittaa aina toiseen.

Mikä sitten on se taho, johon tekstit viittaavat? Viittaavatko ne toisiin kaunokirjallisiin teksteihin, ylipäätään teksteihin vai koko maailmaan? Alun perin tekstien nähtiin viittaavan ensisijaisesti toisiin teksteihin. Saariluoma puhuu ”kielen vankilasta”, johon strukturaaliseen kieli- ja tekstuaalisuuskäsitykseen pohjaava kirjallisuustieteellinen keskustelu jäi. Tekstin ulkopuolella ei ajateltu olevan mitään, ja tekstin ajateltiin käsittelevän ainoastaan tekstien välisiä suhteita vailla tekstien ulkopuolista todellisuutta. 1900-luvun jälkistrukturalistisen kirjallisuustieteen myötä tämä on kuitenkin muuttunut: nyt tekstin nähdään jälleen toimivan myös ei-tekstuaalisessa todellisuudessa. Myös kieli toimii todellisuudessa, joka ei ole pelkästään kielellinen. Sen enempää lukija kuin kirjailijakaan eivät ole täysin autonomisia toiminnan ja merkityksen lähteitä, mutteivät myöskään pelkästään koneiston osia tai diskurssin ennalta määrättyjen sääntöjen toteuttajia. He ovat sosiaalisesta ja kulttuurisesta kontekstista käsin määrättyjä mutta toimivat myös sosiaalista ja kulttuurista kontekstia määrittävinä ja luovina subjekteina (Saariluoma 1998, 9-10). Intertekstuaalisen teorian mukaan tekstin merkitys ei siis niinkään ole tekstissä itsessään vaan siinä prosessissa, jossa teksti tuotetaan ja sitä tulkitaan. Intertekstuaalisuus kattaa laajasti teoksen viittaussuhteet niin toisiin kaunokirjallisiin kuin muihinkin teoksiin, mutta myös maailmaan, historiaan ja ajankohtaisiin asioihin. Esimerkiksi John Frow’n mukaan tekstistruktuuri ei ole irrallinen abstraktio vaan historiallinen kokonaisuus (Frow 1990, 45). Liisa Saariluoma puolestaan toteaa, että toisiin teksteihin viittaaminen on keskustelua on paitsi keskustelua kirjallisuuden konventioiden myös sen kanssa, mitä toiset tekstit väittävät tekstien ulkopuolisesta todellisuudesta (Saariluoma 1998, 11-12). Näin intertekstuaalisuus sitoo teoksen toisiin teoksiin, ympäröivään maailmaan ja historiaan sekä mahdollistaa myös eri kulttuuripiirien välisen keskustelun.

Voiko lukija sitten etsiä viitteitä omista lähtökohdistaan vapaasti assosioiden? Vai pitäisikö tulkitsijan etsiä tekijän tekstin jättämiä vihjeitä ja pyrkiä avaamaan niitä? Toisin sanoen, onko intertekstuaalisuudessa kysymys tekijän vai lukijan vallasta? Millerin mukaan intertekstuaalisuus eroaa lähde-vaikutus-tutkimuksesta nimenomaan lukijapainotuksellaan. Perinteinen lähde-vaikutus-tutkimus oli kirjailijakeskeistä, jolloin lukijan ja tulkitsijan tehtäväksi jäi kirjailijaan vaikuttaneiden lähteiden ja suhteiden paljastaminen. Intertekstuaalisuus taas on lukijakeskeistä. Intertekstuaalinen identiteetti kahden tai useamman tekstin välillä syntyy nimenomaan lukuprosessissa lukijan toimesta (Miller 1985, 21). Näin intertekstuaalisuus olisi enemmänkin lukijan oivallus kuin tekijän intentio. Makkonen huomauttaa, että lukijan valtaa korostava näkemys nojaa Michel Riffaterren määritelmään<sup>7</sup> intertekstuaalisuudesta nimenomaan lukijan tekemänä havaintona suhteista teoksen, teosta edeltävien ja teosta seuraavien tekstien välillä (Makkonen 1991, 22). Toisaalta kuten jo johdantoluvussa totesin, lukijasta lähtöisin olevan intertekstuaalisuuden lisäksi Riffaterre käsittelee myös obligatorista intertekstuaalisuutta, jossa jokin tekstikohta ei avaudu lukijalle ilman intertekstiä. Näin teksti ohjaa lukijaa tämän tulkintapyrkimyksissä. Kyse on siis vuorovaikutuksesta lukijan ja tekstin välillä. Petri Pietiläinen puhuu kulttuurisesta tilasta, joka pitää ottaa huomioon tulkintaa tehtäessä. Pelkästään tekijään keskittyminen ei auta ymmärtämään tekstin tulkintojen erilaisuutta, eli tekstejä ei pidä yrittää redusoida niiden kirjoitusajankohdan kulttuuriseen tilaan. Vaikka tekijän asettamien alluusioiden, lainausten, pastissien ja parodioiden eli tekstin intertekstuaalisten piirteiden löytäminen on tärkeää, ilmiötä pitää tarkastella myös laajemmin tekstin kontekstin ja vastaanottajan kontekstin, eli vastaanoton kulttuurisen tilan, kannalta (Pietiläinen 1998, 127). Tulkinnassa on siis tärkeää lähteä liikkelle teoksesta mutta myös huomioida ja tiedostaa vastaanoton ajankohta ja tilanne.

Entä pitääkö tekstien viittaussuhteissa ottaa huomioon niiden historiallisuus; ts. pitääkö tekstin, johon viitataan, aina edeltää tekstiä, jota tulkitaan? Laajasti ymmärrettynä kronologia ei aseta ehtoa intertekstuaalisuudelle. Kaikki kirjailijan työtä edeltävät tekstit vaikuttavat itse tekstiin ja siten myös lukijaan. Toisaalta myös tekstin jälkeen ilmestyneet tekstit vaikuttavat lukijaan ja sitä kautta tekstin tulkintaan. Kaikki tekstistä tehdyt tulkinnat ovat osa tekstiä ja sen ympärille kutoutuvaa merkitysten verkkoa.

---

<sup>7</sup> Michel Riffaterre, 1980: "La trace de l'Intertexte". La Pensée, no 215 (October 1980), 9.

Mikko Keskinen korostaa, että oleellista on itse tulkinnan anti, riippumatta siitä, perustuuko se ajallisesti mahdollisten intertekstien havainnoimiseen tai kronologiasta piittaamattomaan ristiinluentaan: ”Jotkut tekstit avautuvat kiintoisammin esimerkiksi lukemalla niitä pikemminkin laajan, väärää ajoitusta pelkäämättömän intertekstuaalisuuden avulla kuin palauttamalla ne ilmeisimpiin pohjateksteihinsä.” (Keskinen 2014, 111-112). Tätä ajatusta seuraten lukija voi rakentaa yhteyksiä eri tekstien välille tekstien ilmestymisajankohdasta piittaamatta. Voidaan siis tutkia, miten 1700-luvulla julkaistu Defoen *Robinson Crusoe* näkyy J.M Coetzeen *Foessa*, mutta yhtä hyvin myös toisinpäin: voidaan tutkia vaikkapa sitä, miten Coetzeen *Foe* vaikuttaa Defoen *Robinson Crusoen* tulkintaan.

Intertekstuaalisuutta metodina on myös kritisoitu juuri tällaisen rannattomuuden takia. Esimerkiksi Keskinen toteaa, ettei lukijan vapaata assosiointia pidä tehdä tutkimuksen varjolla (mt., 111). Jos intertekstuaalisuus käsitetään kovin laajasti ”sitaattien mosaiikkina”, ajatuksena, että tekstit viittaavat toisiin teksteihin ja/tai ulkopuoliseen maailmaan loputtomasti, konkreettiseen tekstianalyysiin tästä on niukasti apua. Monet tutkijat ovatkin pyrkineet rajaamaan intertekstuaalisuutta. Esimerkiksi Miller huomauttaa, että jotta lukijan tekemä intertekstuaalinen kytkentä eroaisi temaattisesta samankaltaisuudesta, täytyy jokin teksti valita pohjatekstiksi, jota vasten toisia tekstejä tarkastellaan (Miller 1985, 28-29). Intertekstuaalisen yhteyden muodostaminen vaatii siis jonkinasteista prioriteettiasettelua. Pekka Tammi taas korostaa lukijan kompetenssia: intertekstuaalisuus ei vapauta lukijaa/tutkijaa leikkimään vapaasti assosiaatioillaan. Pikemminkin tekstiin kätkeytyvät suhteet toisiin teksteihin muodostavat lukijalle uudenlaisen roolin; tulkinta edellyttää aina määrätynlaista kulttuurista valmiutta (Tammi 1991, 92). Myös johdannossa esitelty Michel Riffaterren erottelu *aleatorisen* ja *obligatorisen* intertekstuaalisuuden välillä korostaa paitsi lukijan valtaa myös kompetenssia. Millerin mukaan Riffaterren<sup>8</sup> *aleatorinen* eli satunnainen intertekstuaalisuus merkitsee yhteyttä, jonka lukija luo pohjatekstin ja täysin rajoittamattomien muiden tekstien välille omista yksilöllisistä lähtökohdistaan käsin. *Obligatorinen* eli välttämätön intertekstuaalisuus taas tarkoittaa tulkinnallista ongelmaa, johon konteksti ei tuo selitystä. Obligatorisena intertekstuaalisuus on tekstilähtöistä ja näin ollen lukijaa velvoittavaa, se on tekstin tulkinnan kannalta olennainen osa. Näin teksti siis antaa viitteitä lukijalle intertekstuaalisesta

---

<sup>8</sup> Michel Riffaterre, 1980: ”La trace de l’Intertexte”. La Pensée, no 215 (October 1980), 9.

luonteestaan (Owen Miller 1985, 30-31). Toisaalta Miller kritisoi, että obligatorinen intertekstuaalisuus on varsin rajoittunut tapa tarkastella tekstiä ja sen suhteita muihin teksteihin. Tekstin tulkinta lieenee muutakin kuin tekijän piilottamien intertekstien etsimistä, eivätkä kaikki tulkinnalliset ongelmat välttämättä ole intertekstuaalisia. Lisäksi mahdollisia tulkintoja voi olla enemmän kuin yksi (mt., 32). Millerin kritiikki lieenee aiheellista: täysin vapaan, subjektiivisen ja lukijakeskeisen aleatorisen intertekstuaalisuuden ja tiukasti rajoittuneen tekstilähtöisen intertekstuaalisuuden väliin, myös erityisesti niiden ulkopuolelle, jää laaja kartoittamaton alue tekstien välisiä suhteita ja merkityksiä. Tätä erilaisten ”intertekstuaalisuuksien” kenttää Gérard Genetten teoria pyrkii jäsentämään.

## 2.2. Genette ja transtekstuaalisuuden teoria

Kuten johdannossa mainitsin, Genette on kehittänyt intertekstuaalisuutta erityisesti käytännön työkaluna luomalla tarkan intertekstuaalisuutta kuvaavan taksonomian teoksissaan *Introduction à l'architexte* (1979), *Palimpsestes* (1982) ja *Seuils* (1987)<sup>9</sup>. Muista tutkijoista poiketen Genette nimittää intertekstuaalisuutta eli yleistä tekstien välisten suhteiden kenttää *transtekstuaalisuudeksi*. Tämän yleisen transtekstuaalisuuden kentän Genette jakaa edelleen viiteen keskeiseen suhdetyyppiin ja esittää ne lisääntyvän abstraktion ja kattavuuden mukaisessa järjestyksessä: intertekstuaalisuus, paratekstuaalisuus, metatekstuaalisuus, hypertekstuaalisuus ja arkkitekstuaalisuus (Genette 1997a, 1-5). Näistä seikkaperäisimmin hän on käsitellyt arkkitekstuaalisuutta, hypertekstuaalisuutta ja paratekstuaalisuutta, kutakin omassa teoksessaan (arkkitekstuaalisuutta teoksessa *Introduction à l'architexte*, hypertekstuaalisuutta teoksessa *Palimpsestes* ja paratekstuaalisuutta teoksessa *Seuils*).

*Intertekstuaalisuudeksi* Genette nimittää paikallista kahden tekstin samanaikaista ja rinnakkaista läsnäoloa tekstissä, eli tilannetta, jossa tekstissä näkyy jälki toisesta tekstistä. Selvimpiä esimerkkejä tästä ovat sitaatti, plagiaatti ja alluusio. Eksplisiittisin ja kirjaimellisin näistä on sitaatti (quoting), jonka tunnusmerkkinä ovat lainausmerkit, vaikka lainauksen kohdetta ei olisi muuten selkeästi ilmaistu. Plagiatilla

---

<sup>9</sup> Olen perehtynyt Genetten alkujaan ranskankielisiin teoksiin englanninkielisinä käännöksinä. Siksi tästä eteenpäin Genetten teosten yhteydessä olevat vuosiluvut viittaavat näihin käännöksiin.



Genette tarkoittaa yleisemmin kirjallista lainaamista, jota ei kuitenkaan mitenkään ilmaista lainaukseksi. Alluusio eli epäsuora, assosiaatioon perustuva viittaus tarkoittaa lausumaa, jonka täysi ymmärtäminen edellyttää intertekstuaalisen suhteen tajuamista tekstin itsensä ja jonkin toisen tekstin välillä (Genette 1997a, 1-2). Genetten intertekstuaalisuus on lähellä sitä, mitä Riffaterre kutsuu obligatoriseksi intertekstuaalisuudeksi. Intertekstuaalisuus on siis tekstilähtöistä ja paikallista; jokin yksityiskohta tekstissä ilmaisee intertekstuaalisuuden.

*Paratekstuaalisuudella* Genette tarkoittaa tekstiä ympäröiviä aputekstejä.

Genette korostaa, että paratekstit eivät ole yhtenäinen saati pysyvä joukko; ne vaihtelevat jatkuvasti ajankohdasta, kulttuurista ja painoksesta toiseen. Hän erottaakin parateksteistä itse kirjaan kiinteästi liittyvät *peritekstit* eli tekstit, jotka ovat paikallisesti ja ajallisesti kiinteästi itse tekstiin pysyvästi sidottuja kuten kirjan nimi, tekijän nimi, otsikot, väliotsikot, mottolauseet, esipuheet ja johdannot. Etäämmällä tekstistä olevia paratekstejä ovat *epitekstit* eli mm. kirjan mainosmateriaali, kirjailijan haastattelut, kirjeenvaihto ja päiväkirjat (Genette 1997b, 3-5). Paratekstejä voi jaotella myös ajallisen funktion avulla: kirjan ensimmäisen painoksen yhteydessä ilmestyneet tai myöhempiin painoksiin lisätyt (mt., 5-6). Parateksteillä on monia tehtäviä; ne kertovat faktoja (kuten kirjailijan nimi tai teoksen painovuosi), paljastavat teoksen tai kirjailijan intention, antavat tulkintaohjeita (kuten monissa esi- tai jälkipuheissa) tai osoittavat teoksen sitoutumisen realismiin tai historialliseen totuuteen – esimerkiksi kun teos avoimesti ilmaisee olevansa omaelämäkerta (mt., 10-11). Yhteistä näille keksenään hyvin erilaisille parateksteille on se, että niiden lähettäjä on ”vastuussa kirjasta”, eli paratekstit ovat Genetten mukaan aina kirjailijasta tai kustantajasta lähtöisin tai vähintäänkin heidän valtuuttamansa henkilön tekemiä (mt., 8-9). Yhteistä on myös se, että niiden tehtävä on palvella tekstiä ja helpottaa sen vastaanottoa kirjailijan haluamalla tavalla; Genetten sanoin paratekstit ovat ”at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it (more pertinent, of course, in the eyes of the author and his allies)” (mt., 2). Paratekstit ovat siis tekstin ympärillä oleva joukko hyvin erilaisia tekstejä, jotka toimivat ikään kuin kynnyksinä kirjaan.

Tekstin kommentoiva suhde toiseen, eli käytännössä tekstikritiikki ja kirjasta tai kirjailijasta julkaistut tutkimukset kuuluvat puolestaan *metatekstuaalisuuden* alaan. Metateksti puhuu toisesta tekstistä, käsittelee sitä kriittisesti ja analyttisesti, ei siteeraten tai lainaten (Genette 1997a, 4). Metatekstuaalisuuden määritelmässä on tärkeää kirjan ulkopuolinen lähde; kirjailijan itsensä omasta tuotannostaan kirjoittamat kommentaarit ja

analyysit ovat Genetten mukaan paratekstejä, tarkemmin ”puolivirallisia allograafisia epitekstejä”. Toisaalta joistain metateksteistä voi tulla paratekstejä, jos ne sijoitetaan epitekstuaaliseen tilaan, eli välittömästi teoksen yhteyteen (Genette 1997b, 348).

*Hypertekstuaalisuus* tarkoittaa yhden tekstin läsnäoloa toisessa tekstissä niin, että suhde ei ole kommentoiva, vaan teksti kokonaisuudessaan on muunnos toisesta tekstistä. Hypertekstuaalisuus merkitsee transformaationsuhdetta kahden tekstin välillä: tarkasteltava teksti, hyperteksti, nähdään muunnoksena jostakin edeltävästä tekstistä eli hypotekstistä (Genette 1997a, 5). Hypertekstuaalisuuden päämuodot ovat imitaatio ja transformaatio, mutta niiden lisäksi hypertekstuaalisuudessa on useita alalajeja. Aluksi Genette erottaa selkeät kirjallisuudenlajit, jotka ovat lähtökohdaltaan hypertekstuaalisia, esimerkiksi parodia, travestia ja pastissi (mt., 7-9). Näiden puhtaiden muotojen ohella hän esittelee imitaatiot ja transformaatiot, jotka Genette jakaa edelleen sävynsä ja tarkoituksensa mukaisesti satiirisiin, poleemisiin, vakaviin, humoristisiin, leikillisiin ja ironisiin (mt., 27-29). Historiallisen merkityksensä ja synnyttämiensä teosten arvon kannalta tärkein näistä on vakava transformaatio eli transpositio (mt., 212-214). Toisin sanoen transpositiot eivät leikitele tai pilaile kohteidensa kustannuksella, vaan transposition kautta syntyy uutta itsenäistä kirjallisuutta, vaikkakin hypertekstuaalinen kytkös on ilmeinen. Muodollisia transpositioita Genetten mukaan ovat mm. käännökset, dramatisoinnit, tyylin muutokset, lyhennelmät, versiot (esimerkiksi lapsille tehdyt), joiden tarkoituksena on toistaa alkuperäinen teksti mahdollisimman ”oikein” – vaikka tässä ei tietenkään koskaan voida täysin onnistua. Temaattisessa transpositiossa on kyse monimutkaisemmasta prosessista, jossa tekstin merkitys oleellisesti ja avoimesti muuttuu; temaattisesta transpositiosta on kyse esimerkiksi silloin, kun tekstiä laajennetaan ja sitä rikastetaan uusilla henkilöillä tai episodeilla, tai tarinan miljöötä tai juonitapahtumia muutetaan. Tämä muuntaminen voi olla semanttista, diegeettistä tai pragmaattista. Transfokalisaatiossa taas tarinan tapahtumia tarkastellaan jonkun toisen henkilön näkökulmasta (mt., 294). Transvaluaatiossa on kyse tarinan edustamien arvojen ristivalotuksesta, jossa hyperteksti joko vahvistaa tai vastustaa hypotekstin arvomaailmaa (mt., 367). Oleellista hypertekstuaalisuudessa on muuntelu; teksti on kokonaisuudessaan ja selkeästi muunnos jostain toisesta tekstistä. Tämä erottaa hypertekstuaalisuuden intertekstuaalisuudesta, joka on paikallisempaa, yksittäisten tekstikatkelmien näkymistä toisessa tekstissä. Muuntelu erottaa hypertekstuaalisuuden myöskin metatekstuaalisuudesta; hyperteksti ei kommentoi eikä käsittele suoraan

hypotekstiään metatekstin tapaan vaan rakentuu kokonaisuutena sitä muunnellen, joko välillisesti imitoiden tai suoraan transformoiden.

Tärkeää hypertekstuaalisen suhteen muotoutumisessa on kirjailijan intentio ja teoslähtöisyys: Lyytikäinen muistuttaa, että kysymys ei ole lukijan oletuksesta, vaan hyperteksti itse tai jokin sen parateksteistä ilmaisee kiistattomasti tekstin hypertekstuaalisen luonteen. Hän myös korostaa, että hyperteksti määrittää itse suhteensa hypotekstiin, tulkitsee sitä, eikä ole rajoitettavissa siihen. Tämä erottaa hypertekstuaalisuuden perinteisestä lähde- ja vaikutustutkimuksesta (Lyytikäinen 1991, 155-156). Jos Joycen *Odysseuksen* lukee pelkkänä aikansa dublinilaisen elämän kuvauksena huomioimatta kirjan nimen tarjoamaa viittausta Homeroksen *Odysseiaan*, sen tulkinta jää vajaaksi. Teksti ilman taustaansa jää avautumatta lukijalle (mt., 168). Hypertekstuaalisuus on siis näin lukijaa velvottavaa.

Abstraktein transtekstuaalisuuden muoto on *arkkitekstuaalisuus*, jolla Genette tarkoittaa monien eri tekstien yhteisiä lajityypillisiä ominaisuuksia. Arkkitekstuaalisuuden erottaa hypertekstuaalisuudesta näkökulma: kun hypertekstuaalisuudessa tarkastellaan yksittäisten tekstien välisiä konkreettisia suhteita, arkkitekstuaalisuudessa tarkastellaan tekstin ja sen yläpuolella olevan lajityypin tai yleisen mallin välistä abstraktia suhdetta. Tekstin suhde arkkitekstiin on Genetten mukaan täysin ”hiljainen” ja tulee näkyviin usein vain paratekstuaalisissa viitteissä (esimerkiksi vaikkapa alaotsikossa ”Runoja”). Tekstissä itsessään arkkitekstuaalisuus ei näy, vaan suhde on välillinen – tekstit ovat suhteessa toisiinsa arkkityyppisten laji- ja kerrontamallien kautta. Teksti ei Genetten mukaan itse ole tietoinen kuulumisestaan johonkin genreen: ”Determining the generic status is not the business of the text but that of a reader, or the critic, or the public” (Genette 1997a, 4). Romaani ei siis Genetten mukaan tiedosta olevansa romaani eikä säe tiedä olevansa säe. Genette viittaa tässä arkkityyppien historiallisuuteen: esimerkiksi pitkiä, eepisiä runoja ei pidetä enää puhtaasti runoina, koska ”runouden” lajityyppi on historia myötä kaventunut ja tarkoittaa nykyään pääasiassa lyyristä runoa. Koska kirjailijan työ on aina sidottu johonkin aikaan, kaikki lajityypilliset yhteydet eivät konkretisoidu kirjoitusajankohtana; osa yhteyksistä tulee näkyviksi vasta kohtuullisen ajan ja/tai matkan päästä (mt., 4-5). On kuitenkin huomattava, että monet postmodernit romaanit ovat itsereflektiivisiä ja tietoisia lajityypistään, eikä *Foe* ole tästä poikkeus; se on päinvastoin erittäin tietoinen itsestään kirjoituksena ja yhteydestään *Robinson Crusoeen*. Tulkiten Genetten tarkoituksen tässä niin,

että vaikka (postmoderni) teksti itse tiedostaisi ja jopa julkitoisi kuulumisensa johonkin genreen, lukijan on silti mahdollista tarkastella tekstiä myös jonkun muun lajityypin edustajana. Teksti voi kuulua useampaan kuin yhteen lajityyppiin.

Genette korostaa, että transtekstuaalisuuden eri kategoriat eivät ole erillisiä ja absoluuttisia, vaan menevät monin osin päällekkäin. Esimerkiksi lajityypillinen arkkitekstuaalisuus on usein rakentunut imitaation eli hypertekstuaalisen suhteen varaan tai paljastuu paratekstuaalisten viitteiden ansiosta, monet paratekstit ovat kommentoivia eli sisältävät metatekstuaalisia elementtejä, jne. Lisäksi hypertekstit ovat itsessään eräänlainen lajityyppi, tarkemmin sanoen ”transgeneerinen arkkiteksti”, joka pitää sisällään useita pienempiä lajeja kuten pastissi, parodia ja travestia (Genette 1997a, 7-8). Kaikki kategoriat ovat vuorovaikutuksessa keskenään, ja tarkkoja rajoja niiden välille ei ole tarkoituksenmukaista vetää. Oleellista on niiden käyttö ja tarjoama anti tulkinnalle. Toisiin teksteihin transtekstuaalinen analyysi sopii paremmin kuin toisiin.

Transtekstuaalinen tulkinta korostaa tekstin rakentumista osana laajempaa tekstien verkkoa. Vaikka Genetten terminologia ei ole virheetön eikä täydellinen, esimerkiksi sisältää termien päällekkäisyyksiä ja osin mielivaltaisuuksia, se on silti selkeä väline, jonka avulla lähestyä tekstuaalisuuden eri аспектеjä *Foessa*. Yleisenä intertekstuaalisuuden teoreetikkona Genette on laajasti siteerattu, ja varsinkin para- ja hypertekstuaalisuuden käsitteitä on käytetty tutkimuksissa, mutta käsittääkseni Genetten taksonomiaa ei ole kokonaisuudessaan ainakaan Suomessa sovellettu. En väitä, että transtekstuaalinen analyysi (teoksen hypertekstuaalisten, intertekstuaalisten, paratekstuaalisten, arkkitekstuaalisten ja metatekstuaalisten suhteiden selvittäminen) olisi ainoa tapa tulkita teosta. *Foen* kaltaisen, selkeästi kirjallisuushistoriaa ja kirjallisuustiedettä kommentoivan ja selkeästi transtekstuaalisuutensa ilmaisevan teoksen kohdalla se kuitenkin tarjoaa toimivan työkalun.

Koska Genetten transtekstuaalisuuden teoria on työni pohjana, käytän tästä eteenpäin hänen terminologiaansa ja viittaan yleiseen intertekstuaalisuuteen nimellä transtekstuaalisuus.

### 3. *Foen* transtekstuaalista analyysiä

Transtekstuaalisuus eli "textual transcendence of the text" Genetten mukaan tarkoittaa tekstien välisiä yhteyksiä, eli kaikkea sitä, mikä asettaa tekstin näkyvään tai näkymättömään suhteeseen muiden tekstien välillä (Genette 1997b,2). Transtekstuaalinen lähtökohta korostaa, että kaunokirjallisen teoksen merkitys on sidoksissa siihen paikkaan ja asemaan, joka sillä on muiden tekstien ja laajemmin kulttuurin kentässä.

Transtekstuaalisia suhteita on erilaisia; seuraavissa alaluvuissa erittelen *Foeta* niiden mukaisesti. Tutkin ensin ilmeisimpänä transtekstuaalisuuden muotona *Foen* hypertekstuaalisuutta eli sen yhteyksiä Defoen *Robinson Crusoeen*. *Foe* on nimensä perusteella kiistattomasti hypertekstuaalinen. Myös juoni ja henkilöt kytkevät sen kiinteästi hypotekstiinsä. *Foen* ja *Robinson Crusoen* suhteessa on kyse nimenomaan transformaatiosta; sen verran uudenlaisen tulkinnan aution saaren tarina Coetzeen käsittelyssä saa. Vuorovaikutus toimii myös toisinpäin: Defoen teos asettuu uuteen valoon *Foen* läpi katsottuna. Sitten analysoin paratekstejä eli *Foeta* ympäröiviä kynnystekstejä, keskittyen erityisesti kiinteisiin eli ajasta, paikasta ja painoksesta riippumattomiin periteksteihin: kirjailijan nimeen, kirjan nimeen ja kirjan lukujen otsikointiin. Itsenäisen merkityksen lisäksi paratekstit toimivat usein hypertekstuaalisuuden merkinä ja näin tulkintaa ohjaavina tekijöinä. Sen jälkeen tutkin *Foen* intertekstuaalisuutta eli siitä löytyviä sitaatteja ja allusioita, jotka kytkevät *Foen* muihin kaunokirjallisiin teoksiin ja kirjallisuuden kaanoniin. Arkkitekstuaalisessa analyysissä tarkastelen niitä piirteitä, jotka ovat yhteisiä *Foelle* ja muille robinsonadeille. Lähestyn robinsonadeja myyttisinä kertomuksina ja osoitan, miten *Foe* asettuu vastustamaan myyttiä ja lopulta purkaa myytin. Metatekstuaalisessa analyysissä esittelen Coetzeesta ja hänen teoksistaan tuotettua tutkimusta, mutta en kuitenkaan pyri kattavasti kartoittamaan kaikkea *Foesta* kirjoitettua tutkimusta tai arvosteluja – näiden selvittäminen voisi olla oman tutkimuksen aihe. Käytän kuitenkin *Foesta* kirjoitettuja tutkimuksia osana omaa tulkintaani. Näin metatekstuaalisuus toimii välineenä muiden transtekstuaalisten suhteiden selvittämisessä ja teoksen tulkinnassa. Lopuksi sivuan teoksen metafiktiivisiä аспектеja: miten teos puhuu itsestään, rakentumisestaan, kirjoittamisesta ja puheesta yleensä. Koska termit ovat sidoksissa toisiinsa, metatekstuaalinen ja metafiktiivinen analyysi menevät osin päällekkäin.

### 3.1. Hypertekstuaalisuus: *Foe* ja *Robinson Crusoe*

Laajassa mielessä hypertekstuaalisuus on Genette mukaan kaiken kommunikaation ja kirjallisuuden universaali piirre; kaikki teokset ainakin jossain mielessä kytkeytyvät toisiin teoksiin. Mutta kuten Genette George Orwelliin viitaten toteaa, silti jotkut tekstit ovat hypertekstuaalisempia kuin toiset. Mitä massiivisempaa, näkyvämpää ja eksplisiittisempää hypertekstuaalisuus on, sitä enemmän se on lukijaa velvoittavaa (Genette 1997a, 9).

Selkeästi robinsonadien joukkoon kuuluva, *Robinson Crusoen* uudelleen kirjoitettu versio kuuluu tähän selvästi hypertekstuaalisten tekstien kategoriaan.

Hypertekstuaalisuudessa teksti nähdään kokonaisuutena muunnoksena jostain toisesta tekstistä. Tekstien välisen yhteyden pitää siis olla koko teoksen kattava (erotuksena intertekstuaalisuudesta, joka on paikallista, yhden tekstikatkelman viittaamista toiseen) sekä selkeästi tekstistä itsestään käsin ilmaistu (mt., 9). *Foe* on Defoen *Robinson Crusoen* uudelleenkirjoitus eli sen ilmeinen, kattava ja selkeästi ilmaistu hypoteksti on Defoen *Robinson Crusoe*<sup>10</sup>. Transformaationsuhde on välitön; *Foe* on muunnos, uudelleen kirjoitettu versio hypotekstistään. Kyseessä on vakava transformatio eli transpositio, joka toteutuu sekä transfokalisaaation (kertojana ei ole Robinson Crusoe vaan Susan Barton) että temaattisen transposition (sekä tarinan miljö, juonitapahtumat että päähenkilön toiminnan luonne ovat erilaisia kuin *Robinson Crusoe*ssa) muodossa. *Robinson Crusoe*ssa keskeiset kysymykset koskevat yksilön selviytymistä ääriolosuhteissa, sivilisaation perusteita ja herran ja orjan suhteita. Kirjoittamalla tarinan uudelleen Coetzee asettaa *Robinson Crusoen* tematiikan kriittiseen valoon, ja näin *Foe* on myös transvaluaatio ja kyseenalaistaa hypotekstinsä: se osoittaa, miten kolonisoitujen kansojen ja ihmisten äänet ja kertomukset on länsimaisessa kirjallisuudessa sivuutettu. Lyytikäinen näkee, että hypertekstuaalisen dimension arvo on osittain sidoksissa hypotekstin merkitykseen. Mitä tärkeämpi ja merkittävämpi hypoteksti on (esim. länsimaisen kirjallisuuden kaanoniin kuuluvat perusteokset tai Raamatun kertomukset), sen tärkeämpää on hypertekstuaalisen suhteen paljastaminen (Lyytikäinen 1991, 160). Koska Daniel Defoen *Robinson Crusoe* on keskeinen ja perustavanlaatuinen osa länsimaisen kirjallisuuden kaanonia, *Foen* hypertekstuaalinen yhteys siihen on olennainen.

---

<sup>10</sup> Tästä eteenpäin lähdeviitteissä viitataan Defoen *Robinson Crusoe*en lyhenteellä *RC*.

Daniel Defoen *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* ilmestyi vuonna 1719 ja saavutti heti ilmestyttyään suuren suosion<sup>11</sup>. Siitä tehtiin myös nopeasti lukuisia käännöksiä; suomeksi kirja käännettiin vuonna 1847. *Robinson Crusoe* alkaa pikareskiromaanin tapaan ja kertoo nuoren Crusoen veijarimaisista seikkailuista tämän karattua kotoaan 19-vuotiaana. Kirjassa kuvataan ensin lyhyesti nimihenkilön merimatkoja Euroopassa ja Amerikassa, mutta varsinaisesti tarina alkaa siitä, kun Crusoe 26-vuotiaana haaksirikkoutuu autiolle saarelle Atlantin valtamerellä. Suurin osa romaania kuvaa päähenkilön sankarillista uurstusta ja työtä saarella - kaikkiaan Crusoe viettää saarella 35 vuotta. Neuvokkuutensa ja ahkeruutensa avulla hän alistaa pian saaren luonnon ja eläimet hallintaansa ja perustaa saarelle oman yhden miehen siirtokuntansa. Asuttuaan tyytyväisenä yksin saarellaan 24 vuotta Robinson pelastaa erään alkuasukkaan kannibaalien rituaalimurhalta ja tekee tästä itselleen palvelijan. Robinson nimeää palvelijan Fridayksi tämän löytöpäivän mukaan ja opettaa lempeästi mutta tiukasti Fridaylle sivistyneen maailman tapoja ja kristinuskoa. Kirja päättyy Crusoen ja Fridayn pelastumiseen ja Crusoen voitokkaaseen paluuseen kotimaahansa Englantiin hallitsemaan matkoilla kartutettua omaisuutta. Hän on palatessaan sama ihminen kuin lähtiessään kotimaastaan, aution saaren koettelemukset eivät ole muuttaneet eurooppalaisen valloittajan peruskatsomuksia.

Defoen Robinson Crusoe on kirjan itseoikeutettu päähenkilö ja kertoja; *Robinson Crusoe* on kolonialistisen valkoisen miehen tarina. Foessa Cruso ei ole päähenkilö tai aktiivinen toimija, vaan hän on tarkastelun ja kerronnan kohde. Päähenkilö, toimija ja kertoja on saarelle haaksirikkoutuva nainen Susan Barton. Genetten mukaan päähenkilön sukupuolen vaihtaminen on kiinnostavimmillaan silloin, kun se horjuttaa ja jopa pilkkaa hypotekstin temaattista merkitystä. Genette mainitsee esimerkkinä Giraudoux'n robinsonadin *Suzanne et le Pacifique* (1921). Siinä autiolle paratiisisaarelle haaksirikkoutuva naispäähenkilö löytää jälkiä edeltäjästään, joka naurettavalla tavalla on yrittänyt muokata täydellistä saarta länsimaisin tekniikoin aiheuttaen vain tuhoa. Se, että aiemman Robinsonin toimintaa tarkastelee nainen, alleviivaa koko romaanin temaattista merkitystä: "that the civilizing obsession is a sickness proper to the masculine sex and that among perverted Europeans at least, only a woman may escape the temptation, or quickly overcome it."

---

<sup>11</sup> Myöhemmin Defoe kirjoitti romaanilleen myös kaksi jatko-osaa, jotka eivät kuitenkaan saavuttaneet ensimmäisen osan suosiota. Niissä kerrotaan Robinsonin myöhemmistä vaiheista Englannissa, Intiassa, Venäjällä ja Kiinassa ja lopulta paluusta utopiaksi muodostuneelle saarelleen.

(Genette 1997a, 299-302). *Foessa* päähenkilön sukupuolen vaihtaminen palvelee osin samaa päämäärää eli länsimaisen miehisen kulttuurin asettamista kriittiseen valoon. Toisaalta on huomattava, että Susanin näkökulma saaren tapahtumiin on ajoittaisesta kriittisyydestä huolimatta varsin konservatiivinen ja kolonialistinen: vaikka Susan kritisoikin joiltain osin Cruson elämää saarella, kritiikki kohdistuu hyvin paljon siihen, että Cruso *ei* viljele maata, *ei* rakenna kunnollisia asuinsijoja, *ei* pidä päiväkirjaa *eikä* varaudu mahdollisten alkuasukkaiden hyökkäyksiin, eli Cruso ei toteuta länsimaisen kolonialismin hyveitä. Järjettömältä vaikuttavaa pengerrystyötään lukuun ottamatta Cruso hyväksyy saaren ja oman elämänsä siellä sellaisena kuin se on – aivan kuten Giraudoux'n Suzanne tekee omalla saarellaan. Näiltä osin Cruso muistuttaa feminististä Suzannea enemmän kuin naispäähenkilö Susan itse. Susanin suhtautuminen Perjantaihin on myös alentuva ja rasistinen, mitä hänen naiivi joskin hyvää tarkoittava yrityksensä palauttaa Perjantai omiensa pariin Afrikkaan vain vahvistaa.

Se että *Foessa* kertoja ei ole Cruso tai herra Foe vaan Susan, mahdollistaa valtaan liittyvien suhteiden tarkastelun. Gallagher toteaa, että vaikka valkoihoinen Coetzee ei voikaan suoraan puhua Etelä-Afrikan alistettujen mustien puolesta, kulttuurisesti alistetun naisen valitseminen kertojaksi tekee mahdolliseksi tarkastella kulttuurisen toisen vaientamista ylipäättään (Gallagher 1991, 171). Kirjoittamalla Robinson Crusoen tarinan uudestaan Coetzee ei vain kommentoi kolonialismin jälkeensä jättämää hiljaisuutta, vaan myös kirjallisuuden historian jättämiä aukkoja. "Silenced intertextually by Daniel Defoe and textually by Foe, Susan nonetheless speaks to us, for we read her story as she wrote it." (mt. 186). Susanin tarina on naisen tarina, jonka perinteinen kirjallisuuden historia on jättänyt huomiotta, pidetäänhän Defoeta yhtenä romaanin "isistä" ja *Robinson Crusoe*ta yhtenä romaanimuodon ensimmäisistä edustajista. Keskeinen osa *Foeta* kuvailee Susanin turhaa yritystä kertoa tarinaansa, jota (valkoinen mies)kirjailija Daniel Foe ei halua kuulla. Susanilla on hallussaan tarina, mutta ei keinoja sen kirjoittamiseen. Kirjailija Foella on keinot, mutta ei kiinnostusta naisen tai mustan afrikkalaisen tarinaan. Susanin kertomus aution saaren tapahtumista on melko lailla toisenlainen kuin se, jonka tunnemme Daniel Defoen kirjoittamana romaanina, ja Susan menettääkin oikeutensa tarinaan, kun kirjailija Foe muokkaa sen itselleen sopivaksi<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Tässä on samankaltaisuutta historialliseen asetelmaan: myös Defoe perusti romaaninsa tositahtumiin, mutta muokkasi siitä oman versionsa (tästä lisää luvussa 3.2.2)



Defoen versiossa Robinson Crusoe sopeutuu yksinäisyyteen ja elämään saarella. Hän muokkaa ja viljelee maata, hän rakentaa ja pitää karjaa. Hän laatii itselleen sääntöjä ja päiväjärjestyksen, johon kuuluu mm. päivittäinen lipunnosto rituaaleineen, hartaushetket sunnuntaisin ja asioiden pikkutarkka kirjaaminen päiväkirjaan. Hän laatii saarelle lakeja ja lopulta nimittää itsensä saaren valtiaaksi ja kuvernööriksi. Vankka usko oman kulttuurin ylemmyyteen ja oikeutukseen sekä ahkera työnteko mahdollistivat Robinsonin (ja muiden eurooppalaisten valloittajien) voittokulun. Robinsonissa ruumiillistuvatkin kaikki länsimaisen sielun perusainekset, toteaa Anne Fried (1989, 187). Robinson Crusoe joutuu saarella aloittamaan tyhjältä tullen toimeen sillä, mitä sattui keräilemällä löytämään, mutta lopussa hän on valjastanut luonnon palvelijakseen ja on kehittänyt saarelle yhteiskunnan ja sivilisaation pienoiskoossa. Näin Robinsonin tarina heijastelee ihmisen kulttuurin kehityshistoriaa keräilijä-metsästäjä-kulttuurista karjanhoitoon ja maanviljelyyn ja lopulta teolliseen vallankumoukseen. Ian Watt kytkee Defoen romaanin suosion länsimaisen individualismin ja kapitalismin kehitykseen. Robinson Crusoe on taloudellinen ihminen, ”homo economicus”, jonka päätehtävä elämässä on ansaita rahaa ja omaisuutta (Watt 1972, 69). Robinsonin tarina kertoo siis rahan vallassa olevasta kulttuuristamme.

*Foessa* tuulenpieksämällä saarella asuu erakko Cruso, joka ei rakenna, viljele tai pidä karjaa, ei mittaa aikaa, ei lue eikä kirjoita. Hänellä on seuranaan ainoastaan mykkä orja, jonka kieli on katkaistu. Näin Coetzeen Cruson taantumus asettuu oppositioon Defoen Crusoen edistysuskoon saarellaan. Kun Defoen Robinson laati sääntöjä ja päiväjärjestyksen, rakensi linnoituksen ja haaveili pelastumisesta, Coetzeen Cruso elää päivästä päivään samalla tavalla, asuu vaatimattomassa majassa ilman kunnollisia työkaluja eikä halua puhuakaan pelastumisesta. Coetzee ironisoi näin eurooppalaisten omahyväistä siirtomaapolitiikkaa: umpimielinen vanhus on kaukana viisaasta länsimaisesta valloittajasta, joka tuo sivistyksen valon villeille.

David Cowartin mukaan Coetzeen Cruso eroaa Defoen Crusoesta kaikilla mahdollisilla tavoilla – hän kutsuukin Crusoa ”anti-Crusoeksi”. Cruso ei tavoittele mitään, ei hae tarvikkeita laivan hylystä, ei kylvä, ei pidä eläimiä. ”Cruso on his island is humanity without any of the fine arts – with few, even, of the useful arts.” (Cowart 1993, 166-167). Cruson elämä saarella on pelkkää selviämistä ja elossa pysymistä, se on elämää ilman kauneutta tai merkitystä. Defoen Crusoe tekee merkityksellistä työtä saarellaan; muokkaa

maata pelloiksi, kylvää ja korjaa satoa sekä rakentaa rakennuksia - Coetzeen Cruso taas raataa ainoastaan mielettömässä pengerrystyössään, vaikka hänellä ei ole mitään, mitä kylvää. Cruso itse perustelee penkereitään niin, että on toisten asia tuoda mukanaan siemenet, hänen tehtävänsä on ainoastaan rakentaa. Mutta kuten Susan ihmettelee, kuka tuuliselle ja kiviselle saarelle koskaan tulee mitään kylvämään (*Foe*, 33). Attwell näkee tässä kritiikkiä puritaanista, erityisesti kalvinistista työetiikkaa kohtaan; penkereet ovat ainoastaan työtä työn vuoksi (Attwell, 1993, 107). Cruson penkereet vailla mitään oikeata käyttötarkoitusta rinnastuvat myös laajemmin länsimaiseen kulttuuriin; Susan vertaa niitä Egyptin pyramideihin, jotka syntyivät hallitsijoiden halusta jättää jälkeensä jotain suurta ja pysyvää ja jotka rakennettiin pääasiallisesti orjatyöllä (*Foe*, 83-84). Egyptin korkeakulttuurin pyramidit ovat monumentaalisia, mutta silti ne ovat pelkkiä hautoja, kuolleiden asuinsijoja. Romaani pilkkaa näin länsimaisen kulttuurin tyhjiä saavutuksia.

Cowartin mukaan Cruso on Sisyfos, jonka absurdi työ osoittaa ihmiselämän tyhjyyden, josta vasta tarinat tekevät merkityksellisen (Cowart 1993, 167). Cruso ei kuitenkaan halua kuulla Susanin tarinaa. Merkilläpantavaa on myös se, että Cruso itse ei kerro tarinaansa, tai kertoo Susanille useita versioita tarinastaan niin, ettei Susan tiedä, mihin uskoa. Kun Susan kysyy, miksei hän ole pitänyt mitään päiväkirjaa tai kalenteria vuosien aikana, hän sanoo: "Nothing I have forgotten is worth remembering." (*Foe*, 17). Crusolle on olemassa vain aika saarella, ei mitään sitä ennen tai sen jälkeen: "It was as though he wished his story to begin with his arrival on the island, and mine to begin with my arrival, and the story of us together to end on the island too" (*Foe*, 34). Mutta toisin kuin kielettömän ja alistetun Perjantain, Cruson hiljaisuus on valittu. Miksi Cruso ei puhu? Onko hän unohtanut todella kaiken? Vai voiko olla niin, että hän häpeää sitä, mitä on tapahtunut, eikä siksi halua puhua siitä? Attwell näkee Cruson puhumattomuden liittyvän kolonialistiseen pastoralismiin: uudisraivaajan rakkaus maata ja maisemaa kohtaan ylittää kiinnostuksen sosiaaliseen todellisuuteen (Attwell 1993, 107-108). Cruso ei puhu, koska ei ole mitään puhuttavaa. Saari on hänelle, uudisasukkaalle, koko maailma ja hän itse sen hallitsija. Saaren kuninkaana Cruso hallitsee kaikkea – myös saarella asuvaa toista ihmistä eli Fridayta. Susan kuvaileekin sauva kädessään ja hattu päässään rannalla käyskentelevää Crusoa varsin kuninkaalliseksi ilmestykseksi. Lisäksi Crusolla on tapana mennä säännöllisesti rantaan tuijottamaan merelle – ei etsiäkseen laivaa, kuten Susan aluksi luulee, vaan mietiskelläkseen ja "hukatakseen itsensä" meren ja aaltojen äärettömyyteen (*Foe*, 37-38).

Pastoralismin kritiikkiä voi havaita myös miljöön kuvauksessa, joka on kaukana viattomasta ja lempeästä idyllistä. Aivan kuten Cruso on anti-Crusoe, myös Cruson saari on aution saaren antiteesi. Susan toteaa ironisesti:

For readers' reared on travellers' tales, the words *desert isle* may conjure up a place of soft sands and shady trees where brooks run to quench the castaway's thirst and ripe fruit falls into his hand[...] But the island on which I was cast away was quite another place. (*Foe*, 7)

Cruson saari ei ole unelmien valkohiekkainen paratiisisaari vaan tuulinen, mätänevän merilevän takia pahanhajuinen, kivinen, karu ja luotaantyytävä paikka, jonka eläinlajisto rajoittuu röyhkeisiin apinoihin ja kirkuviin lintuihin.

Cruson ja saaren lisäksi myös Coetzeen Fridayn hahmo on ristiriidassa Defoen Fridayn kanssa. Defoe antoi Fridaylleen kauniin, länsimaista silmää miellyttävän ulkonäön:

He had a very good countenance, not a fierce and surly aspect, but seemed yet to have something very manly in his face; and yet he had all the sweetness and softness of an European (--) His hair was long and black, not curled like wool; his forehead was very high and large; and a great vivacity and sparkling sharpness in his eyes. (*RC*, 264)

Coetzeen kuvaus Fridaysta on toisenlainen. Miehellä, jonka Susan tapaa romaanin alussa rannalla, on litteät kasvot, pienet ja sameat silmät, leveä nenä, paksut huulet ja tukka villainen kuin lampaalla (*Foe*, 5-6). Defoe teki villistään niin eurooppalaisen kuin mahdollista, ja hänestä kehittyy aikaa myöten kunnon kristitty ja varsin nokkela palvelija. Coetzeen Friday taas on mustaakin mustempi afrikkalainen, puhekyvytön olento silvottuine kielineen. Hänestä ei tule kristittyä eikä palvelijaa. Gallagher näkee tässä Coetzeen halun paljastaa Defoen vaaleaihoisen villin takaa todellinen afrikkalainen ja myös korostaa Fridayn kohtalon samankaltaisuutta Etelä-Afrikan alkuperäisväestön kanssa (Gallagher 1991, 181).

Robinson Crusoe opettaa ja kouluttaa Fridayta palvelemaan ja olemaan hyödyllinen. Erityisesti hän on innoissaan voidessaan opettaa Fridayta puhumaan englantia. Näin hänestä tulee ”käyttökelpoinen, kätevä ja auttavainen” kumppani (*RC*, 166). Vaikka kommunikaatio Crusoen ja Fridayn välillä on mahdollista, se on yksisuuntaista: Robinson Crusoe ei kysy Fridaylta mitään eikä opi häneltä mitään, vaan Crusoe on se, joka opettaa ja valistaa. Kommunikaatio ei siis ole tasa-arvoista kohtaamista vaan ylhäältä alas suuntautuvaa opetusta. Crusoe päättää, mitkä sanat Fridayn on syytä hallita. Myös Foessa Cruso opettaa Fridaylle kieltä, mutta Cruson mielestä Fridaylle ovat tarpeellisia vain aivan

välttämättömimmät, konkreettisesti elämiseen ja saareen liittyvät sanat. Cruso ei kaipaa keskustelua tai yhteyttä toiseen ihmiseen. Siksi toisin kuin Defoen Friday, *Foen* Friday ei koskaan opi varsinaisesti kieltä, hän hallitsee vain muutamien sanojen ulkoisen tarkoituksen. Esimerkiksi Susanin pyytäessä häntä tuomaan puita (wood), Friday ei ymmärrä, koska hän on oppinut vain sanan polttopuu (firewood) (*Foe*, 21). Käsitteet ja looginen ajattelu eivät Fridaylle aukene. Se, että Friday ei itse kykene muodostamaan sanoja, tekee asetelmasta vielä epätasa-arvoisemman: Friday on ainoastaan puheen vastaanottaja, ei koskaan puhuja.

Toisaalta vaikka *Foessa* Friday vaikuttaa olevan Cruson orja, hän toteuttaa myös omaa tahtoaan: hän saattaa kadota pitkiksi ajoiksi omille teilleen, hän sirottelee kukan teränlehtiä veteen sekä soittaa huilullaan itsepintaista yksinkertaista sävelmää. Näin hän toteuttaa omaa sieluaan ja hengellisyyttään, joka ei suostu asettumaan valkoisten asettamiin raameihin. Cruso myös korostaa, että Friday on vapaa menemään tahtonsa mukaan: ainoa sääntö saarella on tehdä työtä, ja tämän säännön alaisena Cruso pitää myös itseään (*Foe*, 36). Orja ei siis ole täysin isäntänsä vallassa. Fridaylla on oma salattu maailmansa, jota Susan ja Cruso eivät ymmärrä. Hiljaisuuden voikin nähdä myös yksilön keinona vastustaa järjestelmää, kuten Ruotsin Akatemia toteaa Nobel-palkinto -perusteissaan: "[...] it is also the last resort open to human beings as they defy an oppressive order rendering themselves accessible to its intentions" ([www.nobelprize.org](http://www.nobelprize.org)). Fridayn passiivisuus ja hiljaisuus voidaan näin nähdä myös aktiivisena tekona; valitsemalla passiivisuuden hän kieltäytyy kommunikaatiosta, kieltäytyy asettumasta määriteltäväksi. Toisin kuin Defoen Friday, Coetzeen Friday ei yritä miellyttää, ei suostu opettelemaan pelin sääntöjä. Valitsemalla passiivisuuden yksilö asettuu alistavan järjestelmän saavuttamattomiin.

Defoen versiossa Crusoe ja Friday pelastuvat yhdessä saarelta ja matkustavat Englantiin kohdaten matkan aikana monia seikkailuita. Englantiin paluun jälkeen Crusoen elämästä kerrotaan usean vuoden ajan: hän kartuttaa omaisuuttaan, menee naimisiin ja saa lapsia, mutta Fridaysta ei mainita mitään, hän vain katoaa kertomuksesta. *Foessa* Cruso ja Friday viedään molemmat saarelta väkisin, mutta Cruso kuolee matkalla Englantiin, ainostaan Friday pääsee perille. Hän ei kuitenkaan ole aktiivinen toimija, vaan Susanin holhouksen ja määräysvallan alla. Mykkyyden takia hän jää arvoitukseksi Susanille, jota ahdistaa epäily, että syypää Fridayn kielen katkaisuun on Cruso. Varmuutta tähän, niin kuin mahdolliseen Fridayn kastroimiseenkaan ei saada. Samuel Durrantin mukaan näin Fridayn toiseus Susanin suhteen korostuu ja Susan – kuten lukijakin – voi vain toimia todistajana

Fridayn mykälle kärsimykselle (Durrant 1999, 440). Friday on eräänlainen Kristus-hahmo: hänet otetaan saarella kiinni ja vangitaan, hän kärsii hiljaa, mutta hän ei nouse alistajiaan vastaan. "With sunken shoulders and a bowed head he awaited whatever was to befall him" (Foe, 41). Matkalla Bristoliin hän kantaa taakkaansa pukeutuneena kaapuun ja peruukkiin (Foe, 99), kuin viittaa ja orjantappurakruunuun.

Fridayn kärsimyksen ja hiljaisuuden tärkeyttä korostaa vielä kirjan viimeinen luku, jossa tuntematon kertoja palaa saarelle, tai itse asiassa mereen, laivan hyllylle, jossa aiemmin romaanissa esiintyneet henkilöt kelluvat elottomina. Friday on heikosti elossa ja hänen suustaan kuuluu tarina. Ina Gräben mukaan puheen todellinen valta kietoutuukin hiljaisuuteen, ja siksi Friday on kirjan lopussa ainoa hahmo, jonka kautta tarinan "totuutta" voi tavoittaa, ja siksi viimeisen luvun kertoja ei enää pyri saarelle vaan laskeutuu veden alle kuoleman ja hiljaisuuden paikkaan "where bodies are their own signs" (Foe, 157). Veden alla Friday puhuu, mutta Fridayn puhe on kokijan ymmärryksen ja inhimillisen kielen ulottumattomissa.

If there is any meaning to be gleaned from Coetzee's painstaking questioning of the power of language or the significance of story-telling it is perhaps the realization that the conditions of our particular discourses exclude a probing of the meaning of silence. However, the dramatization of the experience of Friday's inner world by the author in the last paragraphs of the book at least suggests the means whereby another voyage into the possibilities of rewriting a different story would perhaps be attempted. (Gräbe 1989, 179-180).

Vaikka Fridayn tarinaa ympäröi hiljaisuus ja sitä ei voi kielen keinoin lähestyä, mahdollisuus tarinaan on silti olemassa. Attridgeen mukaan on tärkeitä huomata, että Fridayn hiljaisuus merkitsee poissaoloa ja kyvyttömyyttä ainoastaan valloittajien, kuten Susanin ja Foen mutta myös Coetzeen ja lukijan näkökulmasta, jotka lähestyvät arvoitusta kielen ja kirjoituksen keinoin. Omassa maailmassaan Friday ei ole kyvytön, mutta siitä valloittaja ei voi tietää mitään (Attridge 1996, 182). Eräänlainen mahdollisuus Fridayn puheeseen voisi Gräben mukaan olla taide: "It would appear that in terms of Cruso's island only a castaway attuned to the absence of human speech would be able to sense that Friday's "singing" should be interpreted as "the voice of man"" (Gräbe 1989, 180). Myös Cowart tulkitsee Coetzeen pitävän taidetta puheen mahdollisuutena; taide tutkii keskeisintä hiljaisuutta jättäen samalla aina aukkoja, joissa marginaalistetun subjektin (naisen, mustan) puhe voidaan kuulla (Cowart 1993, 171-172). Tätä väitettä taiteesta Fridayn puheen mahdollisuutena tukee se

seikka, että romaanissa musiikki ja tanssi yhdistetään Fridayhin. Musiikki ja tanssi ovat molemmat nonverbaaleja taidemuotoja, joilla on oma kielensä. Kun Friday soittaa huiluaan tai tanssii hurjaa pyörivää tanssiaan, hän on Susanin (ja erottelevan kielen) ulottumattomissa.

”In the grip of dancing he is not himself. He is beyond human reach. I call his name and am ignored, I put out a hand and am brushed aside. All the while he dances he makes a humming noise in his throat, deeper than his usual voice, sometimes he seems to be singing. (Foe, 92)

Kuten M.J. Marais osuvasti määrittelee: musiikki ja tanssi ovat Fridayn pakopaikka Susanin hänelle tahtomattaan luomasta vankilasta. Tanssiessaan tai soittaessaan Friday on itsenäinen oma itsensä, hän on omassa sisäisessä maailmassaan ja pystyy pakenemaan Susanin hänelle luomasta todellisuudesta (Marais, 1989, 187). Kun Susan löytää Foen talosta huiluja, hän innostuu mahdollisuudesta soittaa Fridayn kanssa yhdessä. Mutta Friday keskittyy omaan soittoonsa, eikä millään lailla osoita edes kuulleensa Susanin soittoa (Foe, 96-98). Musiikki on Fridaylle kieli, mutta ei tarjoa yhteyttä Susanin (valloittajan) kanssa. Vaikka Susan on etsinyt Fridayn ääntä ja tiedostaa tanssin ja musiikin olevan väylä tämän omaan maailmaan, Fridayn itsetietoinen vajoaminen omaan maailmaansa, ja myös se, ettei Friday millään tavalla halua kehittyä taidoissaan, ärsyttää Susania.

How like a savage to master a strange instrument – to the extent that he is able without a tongue – and then be content forever to play one tune upon it! It is a form of incuriosity is it not, a form of sloth. (Foe, 95)

Susan haluaisi taiteen (kuten myös oman tarinansa) etenevän, kehittyvän ja kasvavan. Mutta saman sävelkuvion ja pyörivän tanssin toistaminen korostaa taiteen rituaaliluonnetta ja yhteyden saamista johonkin ikuiseen ja kieleltä salattuun. Myös Fridayn piirtäminen on saman kuvion toistamista: kun hän saa käsiinsä piirustustaulun, hän piirtää sen täyteen silmiä, joilla on jalat ”row upon row of eyes upon feet: walking eyes.” (Foe, 147). Attwellin mukaan jalka on Fridayn tavaramerkki Robinson Crusoeissa ja kaikissa robinsonadeissa. Silmä taas merkitsee sitä, että Friday tarkkailee Susania ja Foeta (Attwell 1993, 114). Kun Susan vaatii saada taulun itselleen, Friday kieltäytyy toteuttamasta pyyntöä, sylkee tauluun ja pyyhkii sen puhtaaksi. Näin Friday osoittaa itsenäisyyttä ja taitelijan valtaa omaan tekemiseensä.

Toisteisuutta ja syklisyyttä korostaa myös Fridayn kirjoittaminen: Susanin toistuvien opettamisyritysten jälkeen Friday piirtää sivukaupalla pieniä ympyröitä tiukasti yhteen sullottuina. Susan tulkitsee ne o-kirjaimiksi, samoin Foe, joka kieleen ja loogiseen järjestykseen lujasti luottavaisena toivoo Fridayn oppivan seuraavaksi a:n. Kun muistetaan, että ympyrä on myös ikuisuuden symboli, voisi myös ajatella, että Fridayn piirtämät ympyrät eivät ole kirjaimia lainkaan, ainoastaan samanlaista rituaalinomaista toistoa, transsiin pyrkimistä tai yhteyden saavuttamista kuin Fridayn soittokin. Heta Pyrhönen taas näkee Fridayn piirtämät ympyrät huutoon avautuvana suuna<sup>13</sup>. Fridaylla on tarina, mutta kielettömänä ei keinoja sen kertomiseen. Näin Fridayn tarina jää mysteeriksi, aukoksi Susanin tarinassa. Fridayn suu avautuu äänettömään huutoon.

Toisaalta tämä on myös osoitus Fridayn vallasta. Spivak toteaa, että Foe on väärässä pitäessään o-kirjainta jonkin alkuna, ennemminkin se on omega, loppu (Spivak 1990, 15). Spivakin tavoin Attwell näkee ympyrät myös omegana ja tulkitsee, että näin Friday laittaa pisteen Foen ja Susanin yrityksille saada hänet puhumaan. Se on Fridayn passiivista valtaa, marginalisoidun kirjoittajan skeptistä itse-reflektiota ja itsensä kumoamista (Attwell, 1993, 114), samoin kuin se, että Friday ottaa haltuunsa Foen työtilan, pukeutuu herra Foen vaatteisiin ja peruukkiin.

”But the man seated at the table was not Foe. It was Friday, with Foe’s robes on his back and Foe’s wig, filthy as a birds nest, on his head. In his hand, poised over Foe’s papers, he held a quill with a drop of black ink glistening at its top.” (Foe, 151).

Susan hermostuu tästä ja pelkää Fridayn sotkevan Foen paperit, mutta väsynyt Foe toteaa, ettei hänen papereissaan ole enää mitään sotkemista ja käskee Susania jättämään Fridayn rauhaan. Gräbe esittää, että kun Friday pukeutuu herra Foen vaatteisiin, istuu hänen kirjoituspöytänsä takana piirtäen o-kirjaimia, tulee näkyväksi se, että kertojan valta siirtyy pois sekä historialliselta kirjailijalta että tarinan feministiseltä uudelleenkirjoittajalta. Fridaylla on valta päättää kertomus (Gräbe 1989, 177). Lewis MacLeod huomauttaa, että Fridayn lopussa ottama kirjailijapositio on enemmän kuin Susan ikinä saavuttaa; vaikka Susan on koko romaanin ajan taistellut kerrontansa ja tarinansa puolesta, hänen paikkansa on kerronnallisen ylemmän eli ammattikirjailijan jalkojen juuressa, kun taas Friday asettaa itsensä suoraan kirjailijan tuoliin. Vaikka Friday ei puhu, hän kommunikoi omalla

---

<sup>13</sup> Keskustelu Heta Pyrhösen kanssa 20.1. 2020

idiosynkraattisella tavallaan merkkien ja hiljaisuuden kautta (MacLeod 2006, 13). Myös romaanin viimeinen luku korostaa Fridayn kertomusta ja Fridayn valtaa: herra Foe ja Susan kelluvat elottomina, ainoastaan Friday on elossa, ja hänen suustaan kuuluu tarina. Se ei kuitenkaan ole sanoilla ymmärrettävää eikä jäsenny robinsonadien jatkumoon. Se on äänetöntä puhetta, hiljaista virtaa. Attridge pitää Fridayn suusta lähtevää äänetöntä virtaa koko teoksen temaattisena huippukohtana: se korostaa voimakasta hiljaisuutta, joka on länsimaisten kulttuuristen saavutusten hinta (Attridge 2004, 67). Kulttuurikritiikin lisäksi Fridayn suusta lähtevässä virrassa voi nähdä myös toivoa: vaikka sanoilla loogisesti jäsentyvä tarina olisikin mahdottomuus, ruumiillisuuden, aistihavaintojen ja läsnäolon kautta voi silti tavoittaa toisen. Kertoja kuulee Fridayn suusta saaren ääniä, ei kuitenkaan sanoja, vaan loputonta tuulen vinkunaa ja aaltojen pauhua. Toisella kerralla Fridayn suusta tulee veden alla hidas loputon virta, joka ympäröi kertojan ja menee maailman ääriin. Kertoja ei näe tai kuule virtaa, vaan virta nimenomaan *koskettaa* kertojaa silmäluomiin.

Näin hypertekstuaalisuus paljastaa valta-asetelmat, koska erityisesti luettuna *Robinson Crusoe*ta vasten tulee näkyviin Marais'n mukaan se, että (kirjailija) Foe on alistaja ja vallankäyttäjä. Susanin hahmon Foe leikkaa kokonaan pois tulevasta romaanistaan. Cruson hahmon hän muovaa tunnistattomaksi: Susanin kertomuksen mukaan Cruso inhosi työkaluja pitäen niitä "pakanallisina keksintöinä" (Foe, 32) ja piti kirjoittamista "elämän kirouksena" (Foe, 22), mutta Foen käsissä hänestä muotoutuu näppärä käsityömasteri ja tunnollinen päiväkirjanpitäjä. Mykkä ja passiivinen Friday muovautuu Foen käsissä villistä kannibaalista nöyräksi kristityksi kääntyväksi uskolliseksi palvelijaksi. "It is thus no exaggeration to say that Foe enslaves and colonizes the text" (Marais 1989, 190). Tämä asetelma paljastaa sen, että enemmän kuin seikkailusta *Foe* kertoo kirjoittamisesta, kirjallisuudesta ja kirjan tekemisestä. Hypertekstuaalisuutensa kautta *Foe* tuo yhteen erilaiset kertomukset autiosta saaresta. Kirjoittamalla robinsonadin Coetzee asettaa lähtökohdaksi Robinson Crusoen tarinan. *Foessa* taas juuri Cruson tarina jää mysteeriksi, koska Cruso ei suostu kertomaan Susanille omasta menneisyydestään, tai toisaalta kertoo monia erilaisia versioita menneisyydestään. Toinen mysteeriksi jäävä tarina on Fridayn kertomus, koska hänellä ei ole kieltä (ei käsitteellistä eikä fyysistä) sen kertomiseen. Friday jää mykäksi myös Defoen romaanissa; hänestä saadaan tietää vain Crusoen oletuksia ja havaintoja. Crusoe opettaa Fridayta puhumaan, mutta ei lukemaan eikä kirjoittamaan. Tarinan kertomisen vallan Crusoe pitää näin itsellään. Susan kertoo tarinansa herra Foelle ja



kirjoittaa sen luonnoksen, mutta Susanin kirjoitus ”The Female Castaway” kuitenkin hautautuu herra Foen arkkuun muiden kertomusten sekaan. Foen äänellä esitetyt kysymykset ja Susanin niihin antamat vastaukset pitkin kirjaa antavat viitteitä tulossa olevasta romaanista, jonka lukija hyvin tunnistaa *Robinson Crusoe*ksi. Foe esimerkiksi kysyy, miksei Cruso hakenut aseita laivan hylystä (*Foe*, 53) tai miksei hän hakenut laivassa varmasti olleita puusepän varusteita ja rakentanut itselleen venettä (*Foe*, 55), tai eikö rannalla ollut jalanjälkeä, joka olisi paljastanut kannibaalien käyneen saarella. Susan pysyy totuudessa: ”All I say is: What I saw, I wrote, I saw no cannibals; and if they came after nightfall and fled before dawn, they left no footprint behind.” (*Foe*, 54). Näin *Foesta* tulee kokoelma aution saaren tarinoista; sekä niistä jotka on kerrottu että erityisesti niistä, joita ei ole kerrottu ja jotka jäävät hiljaisuuteen.

### 3.2. Paratekstuaalisuus eli *Foen* kynnystekstit

Parateksteillä Genette tarkoittaa kaikkia niitä kirjailijasta tai kirjan kustantajasta lähtöisin olevia tekstejä, jotka toimivat varsinaisen tekstin kynnyksinä tai ympäristöinä helpottaen tekstin omaksumista tai vastaanottoa. Ne ovat määrittelemätön vyöhyke tekstin sisä- ja ulkopuolen välillä. ”They surround it and extend it, precisely in order to present it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make present, to ensure the text's presence in the world, its "reception" and consumption in the form [...] of a book.” (Genette 1997b, 2). Kiinteästi itse tekstiin liittyvät ovat *peritekstejä*, jotka ovat osa kirjaa, painettuina siihen, vaikka saattavatkin jonkin verran vaihdella ajasta, paikasta ja painoksesta toiseen. Tällaisia ovat Genetten mukaan mm. tekijän nimi, kirjan kansi, kaikki otsikot ja väliotsikot, omistukset, mottolauseet, esipuheet ja johdannot. Löyhemmin tekstiin liittyviä *epitekstejä*, jotka ympäröivät tekstiä, mutta eivät konkreettisesti ole osia siitä, ovat mm. kirjailijan antamat haastattelut, esseet tai kommentaarit<sup>14</sup>, jopa teoksen aikaisemmat käsikirjoitukset ja luonnokset (mt., 3-5). Paratekstien ajallinen kytkös tekstiin vaihtelee ennen kirjaa

---

<sup>14</sup> Kommentaarit ja tutkimukset kuuluvat parateksteihin, jos ne ovat kirjailijasta tai kustantajasta edes välillisesti lähtöisin. Ulkopuolisen tahon kirjoittamat tutkimukset ja kritiikit kuuluvat Genetten mukaan metatekstuaalisuuden alaan.

ilmestyneistä sen aikana ilmestyneisiin ja kirjailijan kuoleman jälkeen ilmestyneisiin (mt., 5-6). Paratekstit ovat yleensä muodoltaan tekstejä; mutta poikkeuksiakin on kuten kirjailijan sukupuoli ja kirjan kansikuva (mt., 7-8). Paratekstit on yleensä suunnattu laajalle yleisölle, mutta osa periteksteistä, esimerkiksi alku- tai jälkisanat rajatummalle lukijajoukolle (mt., 9). Paratekstuaalinen elementti on kuitenkin aina kirjalle alisteinen (mt. 12) – eli ilman kirjaa ei ole paratekstejäkään.

Paratekstit ovat siis runsas joukko erilaisia elementtejä, jotka ympäröivät tekstiä. On melko sattumanvaraista, lukijasta ja hänen kompetenssistaan sekä lukemisen tilanteesta riippuvaista, mitkä paratekstit ovat milloinkin näkyvissä. Problemaattista on myös se, että parateksteihin liittyy paljon kustannusteknisiä kysymyksiä: esimerkiksi kirjan kansi ja takakansi ovat seikkoja, joihin kirjailija ei ole välttämättä vaikuttanut; ne myös vaihtelevat painoksesta ja kustantajasta toiseen. Ne ovat kuitenkin kirjan näkyvin osa ja vaikuttavat kirjan vastaanottoon jo ennen lukemista. Lyytikäinen huomauttaakin, että Genetten paratekstien jaottelu tuo yhteen epätarkoituksenmukaisesti perin heterogeenisiä aineksia, myös perinteistä biografista aineistoa. Osa parateksteistä on selvästi teoksen osia, joiden kohdalla erottelu tapahtuu teoksen sisällä, osa taas selkeästi kirjaan satunnaisemmin liittyviä aputekstejä (Lyytikäinen 1991, 154). Genette toteaa itse, että ”paratextuality [...] is first and foremost a treasure trove of questions without answers” (Genette 1997a, 4).

Paratekstien moninaisuus tarkoittaa sitä, että mitään yleispätevää kaikkiin tilanteisiin sopivaa paratekstien luetteloa ei ole olemassa. Lyytikäinen korostaa, että olennaista tulkinnassa on se, että lähtökohtana on itse teksti. Aputekstit ovat parateksteinä relevantteja vain sikäli, kuin ne valaisevat teosta ja sen merkitystä (Lyytikäinen 1991, 148). Omassa paratekstianalyysissäni pidän tärkeänä juuri tätä lähtökohtaa: lähden liikkeelle nimenomaan teoksesta itsestään. Siksi rajaan paratekstuaalisen tarkasteluni ulkopuolelle epitekstien laajan joukon ja keskityn kirjaan konkreettisemmin liittyviin periteksteihin. Periteksteistäkin keskityn niihin, jotka pysyvät samoina painoksesta toiseen ja jotka ovat elimellisesti, irrottamattomasti osa teosta. Näitä ovat kirjailijan nimi, kirjan nimi, lukujen nimet, johdannot, esipuheet, jälkisanat ja mottolauseet. Rajaan tarkasteluni ulkopuolelle satunnaiset peritekstit eli sellaiset, jotka ovat painoksesta tai pelkästään kustantajasta riippuvaisia. Eli vaikka Penguin Booksin kustantaman *Foen* kannessa kuvattu hiekkaan piirretty sana *foe* ja kannessa oleva Nadine Gordimerin sitaatti tarjoaisivat materiaalia monenlaisiin kiinnostaviin tulkintoihin, rajaan ne tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

*Foessa* ei ole johdantoa, esipuhetta tai jälkipuhetta eikä mottolauseita, joten analyysini kohteina ovat kirjailijan nimi, kirjan nimi, henkilöiden nimet ja kirjan lukujen otsikointi. Näitä käsittelen seuraavissa luvuissa.

### 3.2.1 Kirjailijan nimi

Kirjailijan nimi kirjan kannessa kertoo tietysti sen, kuka on kirjan kirjoittaja. Tällä on merkitystä kirjan vastaanottoon; joiltakin kirjailijoilta on totuttu odottamaan tietynlaista tekstiä. Joidenkin sarjakirjojen kohdalla kirjailijan nimi saattaa olla jopa kirjan nimeä tärkeämpi valintapäätös vaikkapa kirjaa ostettaessa. Genette huomauttaa, että vaikka nykyaikana tapa ilmoittaa kirjailijan nimi jo kirjan kannessa on itsestäänselvä, klassisessa kirjallisuudessa, puhumattakaan sitä vanhemmassa, asia ei suinkaan ollut niin, vaan nimen käyttö on yleistynyt vasta uudemmassa kirjallisuudessa. Kirjailijan nimellä on nykyään yleensä vakiintuneet paikkansa: kirjan kannessa, selkämyksessä ja nimilehdellä, eli siinä mielessä sen käyttö on rajattua. Toisaalta kirjailijan nimeä käytetään arvaamattomasti ja laajasti kirjaa ympäröivissä para- ja metateksteissä, kuten mainoksissa, katalogeissa, artikkeleissa, haastatteluissa, tutkimuksissa jne. (Genette 1997b, 38). Kirjailijan nimen käyttöä ohjaavat monet kustannustekniset periaatteet ja tottumukset; yleensä kirjailijan nimi on kannessa sitä näkyvämmällä paikalla mitä tunnetummasta kirjailijasta on kyse. Kirjailijan nimi ei ole pelkästään suoraviivainen osoitus kirjailijan identiteetistä, vaan sen avulla kirjailijan koko persoona tulee kirjan käyttöön (mt., 40). Kirjailijan nimi paratekstinä siis viittaa paitsi nimeen substantiivina, myös kirjailijan henkilöön sekä hänen asemaansa kirjallisuuden kaanonissa, ja kytkee myös yksittäisen kirjan osaksi kirjailijan tuotantoa.

Kirjailijan nimi sanana osoittaa Genetten mukaan kirjailijan sukupuolen ja kansalaisuuden (mt., 40). J.M. Coetzeen etunimet ovat John Maxwell, jotka ovat perianglantilaisia miehennimiä. Sukunimi Coetzee taas on vanha buuri-nimi. Kirjailijan nimi on siis yhdistelmä kahta kulttuuria. Tässä voi Gallagherin mukaan nähdä Coetzeen haluttomuuden tulla kategorisoiduksi, leimatuksi tai sovitetuksi mihinkään rooliin (Gallagher 1991, 16). Tosin Coetzee käyttää julkisuudessa vain etunimensä alkukirjaimia ja näin häivyttää nimestään sekä englantilaisuuden että sukupuolen. Toisaalta hän taas kirjoittaa teoksensa nimenomaan englanniksi, jolloin hänen teoksensa ovat saatavilla erityisesti

englanninkielisille yleisölle. Gallagherin mukaan Coetzee on sanonut kirjoittavansa englanniksi, koska afrikaans on englantiin verrattuna tylsä kieli; englannin kielessä on historiallista kerrostununeisuutta, joka mahdollistaa leikittelyn, monimerkityksisyyden sekä kontrastien ja oppositioiden käytön. Lisäksi afrikaans on alistajan kieli (mt., 48-49). Buurinimi, englannin kieli, sukupuoliaton ja määrittämätön etunimi – Coetzeen kirjailijahahmo ei ole helposti sovitettavissa mihinkään muottiin.

Kirjailijan nimi viittaa myös suoraan kirjailijan mahdolliseen maineeseen ja asemaan kirjallisuuden kaanonissa. Attridgeen mukaan Coetzee on kiistatta osa länsimaisen kirjallisuuden kaanonin: hänen tuotantonsa on laajasti saatavilla arvostettujen kustantamoiden pehmeäkantisina versioina, hän on voittanut useita kansainvälisiä kirjallisuuspalkintoja, hänen teoksiaan tutkitaan jatkuvasti yliopistoissa ja luetaan kouluissa. Coetzeen teosten tyyli on tarkoituksellisen teoreettista ja rakennettua ja sisältää lukemattomia viittauksia muuhun kirjallisuuteen, erityisesti eurooppalaiseen korkeakirjallisuuteen. Näin hänen teoksensa eivät haasta kirjallisuuden kaanonin vaan tulevat osaksi sitä (Attridge 2004, 67-68). Pekka Vartiainen mukaan Coetzeen teosten tekstuaalista taituruutta on yleisesti ihasteltu, esimerkiksi The Sunday Timesin kriitikko julkaisi romaanin *Master of Saint Petersburg* ilmestyttyä<sup>15</sup>: ”This is art. The case is proven” (Vartiainen 1995, 9). Kun kirjailijan nimi on ”J.M Coetzee”, lukijalla on tietynlaisia odotuksia: teokset ovat huolella rakennettuja, teoreettisia, tekstuaalisesti taidokkaita, sisältävät intertekstuaalisia viitteitä ja ovat kansainvälisen suosion ja lukuisten palkintojen (mm. Booker Prize vuosina 1993 ja 1999 sekä kirjallisuuden Nobel-palkinto vuonna 2003) perusteella kiistatta merkittäviä. Nämä odotukset vaikuttavat myös siihen, että Coetzeen lukijoiksi valikoituvat akateemiset kirjallisuuden harrastajat, jotka tuntevat kirjallisuudenhistoriaa.

Kirjailijan nimi viittaa myös ihmiseen nimen takana, eli historialliseen henkilöön nimeltä John Maxwell Coetzee. Hän syntyi vuonna 1940 Etelä-Afrikan Kapkaupungissa vanhaan buurisukuun. Hänen kotinsa oli englanninkielinen, mutta hän puhuu myös afrikaansia ja hollantia. Hän on akateemisesti koulutettu, opiskellut ja opettanut yliopistoissa kolmella mantereella. Hän elää nykyisin Australiassa (<https://www.nobelprize.org>). Coetzeen koko henkilöhistorian selvittäminen olisi kokonaan oma tutkimuksen kohteensa, joten en

---

<sup>15</sup> Justin Cartwright 27.2. 1994, Dusting off Dostoyevsky. The Sunday Times.

lähde erittelemään sitä sen tarkemmin, mutta nostan kaksi esiin kaksi hänen teostensa tematiikan kannalta tärkeää seikkaa esiin: asema hallitsevan luokan jäsenenä ja nimenomaan Etelä-Afrikassa. Coetzee on siis valkoinen, akateeminen, etuoikeutettua luokkaa edustava mies, joka syntyi yhteen nyky maailman julminta sortoa harjoittavista maista. Gallagher toteaa, että Etelä-Afrikan apartheid-politiikan takia jokainen eteläafrikkalainen kirjailija joutuu väistämättä ottamaan kantaa apartheidiin ja valitsemaan puolensa taiteen tai todellisuuden puolella, halusi tai ei. Tämä jakaa kirjailijoita.

”Kirjallisuuden norsunluutornista” poliittisen ja ajankohtaisen kommentoinnin on nähty jopa vähentävän kirjallisuuden arvoa, toiset taas pitävät kirjallisuutta välttämättömänä ja irroittamattomana osana ympäröivää maailmaa. Monet eteläafrikkalaiset valkoiset kirjailijat, kuten esimerkiksi Andre Brink ja Nadine Gordimer, pitävät kirjailijan moraalisenä velvollisuutena kritisoida maansa julmaa epäoikeudenmukaisuutta (Gallagher 1991, 3-4). Coetzee kuitenkin etäännyttää teoksensa Etelä-Afrikan todellisuudesta. Vartiainen toteaa, että vaikka Coetzee kuuluukin nykyään Etelä-Afrikan valkoihoisten kirjoittamaan ”edistykselliseen” kirjallisuuteen, Gordimerin tai Brinkin kaltaista antiapartheidistia hänestä ei ole tehty. Syynä on kirjailijan tietoinen pyrkimys häivyttää suorat viittaukset maan tilanteeseen myös hänen omat, osallistuvaa politikointia välttävät lausuntonsa (Vartiainen 1995, 11). Eteläafrikkalaiset kriitikot ovatkin syyttäneet Coetzeeta poliittisesta naiiviudesta, jopa apartheid-hallintoon alistumisesta. Coetzeen mielikuvitusta ja omintakeista tyyliä kiitellään, mutta samalla toivotaan hänen olevan ”realistisempi” (Gallagher 1991, 11-12).

Coetzeen kirjailijakuva on siis ristiriitainen. Hän on buuri, joka puhuu afrikaansia, jonka esi-isät ovat olleet perustamassa apartheid-hallintoa, mutta joka kirjoittaa englanniksi ja nykyään suhtautuu kriittisesti omaa alkuperäänsä ja perinnettään kohtaan. Gallagherin mukaan hän on mm. kutsunut synnyinmaataan ”a situation of naked exploitation” (Gallagher 1991, 15). Toisaalta hän etäännyttää usein teoksensa Etelä-Afrikan nykypäivästä ja välttää ottamasta suoraan kantaa maan tilanteeseen. Vartiainen toteaa, että Coetzeeta on pidetty kylmäkiskoisena ja epäsosiaalisena, eikä hän ole juurikaan selitellyt teoksiaan. Hän kuitenkin käsittelee teoksissaan väkivallan, henkisen ja ruumillisen kidutuksen, pelon ja ahdistuksen kaltaisia teemoja. Coetzeen pyrkimys yleispätevyyteen teostensa sisällön suhteen sekä hänen persoonaansa liitetyt ristiriitaiset odotukset sekä teosten postmoderni kielellinen olemus vaikeuttavat teosten vastaanottoa tietyn poliittisen agendan puolestapuhujina (Vartiainen 1995, 10-12).

Samoin kuin Coetzeen kirjailijahahmo on ristiriitainen ja niukkasanainen, myös hänen teostensa fiktiivinen tyyli on Gallagherin mukaan vaikea määritellä; niitä on pidetty niin moderneina, postmoderneina, fabulaatioina ja metafyyysisinäkin. Se, että Coetzee hylkää realismin, on sekä poliittinen että eettinen teko. Etääntymällä perinteisen romaanin konventioista Coetzee tutkii kielen ja historian vaikutusta kertomiseen. Temaattisesti hänen teoksensa usein käsittelevät sitä, miten Toinen (Other) on vaiennettu, hänen teostensa kerrontastrategiat taas antavat vaiennetuille äänen ja kertovat näin toisenlaisen tarinan Etelä-Afrikasta. Rakenteellisesti Coetzeen romaanit ovat avoimia; tämä omnipotentin kirjailijan tai ehjän kertojan häivyttäminen tekee Coetzeen teoksista avoimen dialogisia, mikä tuo useat äänet kuuluviin (Gallagher 1991, 45-46). Coetzeen teokset eivät päästä lukijaa helpolla. Attridge toteaa:

One consistent aspect of Coetzee's technique as a novelist is to deny the reader any ethical guidance from an authoritative voice or valorizing metalanguage. We are left to make the difficult judgements ourselves [...] At the same time, we remain conscious of these narrating figures as fictional characters as selves mediated by language which has not forgotten its mediating role[...] (Attridge 2004, 7)

Coetzee ei anna lukijalle selkeää moraalista ohjetta vaan vetää huomion kieleen ja fiktion rakentumiseen ja niiden taustalla vaikuttaviin mekanismeihin. Eliisa Kilven mukaan Coetzee vaatii näin kirjallisuudelle vapautta historian diskurssin ylivallasta. Sen sijaan, että ajaisivat joitakin poliittisia tavoitteita, hänen teoksensa tutkivat ja kritisoivat järjestelmän takana olevia historian ja yhteiskunnan pystyttämiä totuuksia ja kieltä (Kilpi 1995, 85). Näin Coetzeen kirjailijahahmossa voi nähdä, Genetten sanoin, miten kirjailijan persoona tulee teoksen ”käyttöön”. En väitä, että kirjailija olisi yhtä kuin teoksensa, mutta niukkasanainen, kirjojensa julkista tulkintaa tai selittämistä kaihtava, joskus kommenteissaan vaikeaselkoinenkin kirjailija tukee ajatusta teoksista, jotka niinkään ovat tekstuaalisesti haastavia ja moraalisesti tai poliittisesti vaikeaselkoisia. Lukija ei saa ohjeita, vaan joutuu itse päättämään itse.

### 3.2.2 Kirjan nimi

Kirjan nimi on tärkeä parateksti, jolla on monia tehtäviä: se identifioi ja nimeää kirjan sekä erottaa sen muista, se kuvailee sitä suoraan tai vertauskuvallisesti sekä usein myös houkuttaa lukemaan (Genette 1997b, 93). Kirjan sisältö on sen lukeneiden hallussa, mutta kirjan nimi on Genetten mukaan tarkoitettu laajemmalle yleisölle, myös niille, jotka eivät ole kirjaa lukeneet. Se yksilöi kirjan ja mahdollistaa siitä käytävän keskustelun (mt., 75). Oli otsikko minkälainen tahansa, se voi aina myös moniselitteinen ja avoin tulkinnoille (mt., 84). Tämä on tilanne *Foen* kohdalla; kirjan nimi avautuu moneen suuntaan. Nimen kautta avautuu yhteys sekä fiktiiviseen että historialliseen kirjailija (De)Foehun, sekä muihin robinsonadeihin. Lisäksi on huomattava, että sana *foe* merkitsee vihollista. Merkitys on keskeinen, kuten tulen myöhemmin osoittamaan. Silti viittaus *Robinson Crusoen* kirjoittajaan ja kirjallisuushistoriaan on vähintään yhtä tärkeä, mistä on osoitus mm. se, että kirjan nimeä ei ole suomennettu – se on suomeksikin *Foe*<sup>16</sup>.

Genette erottaa toisistaan sisältöön suoraan tai epäsuorasti, kirjaimellisesti tai symbolisesti liittyvät eli temaattiset ja toisaalta tekstiin tekstinä tai tekstilajin edustajana viittaavat remaattiset nimet. Varsinaisen merkityksen lisäksi myös konnotaatioilla on tärkeä osa tulkinnassa (mt., 81-82). Genetten mukaan sekä temaattisilla ”tämä kirja kertoo jostakin” että remaattisilla ”tämä kirja on jokin” kirjan nimillä on molemmilla kuvaileva (descriptive) funktio: ne kuvailevat kirjan jonkin valitun ominaisuuden perusteella. Konnotatiivivinen funktio viittaa nimen moninaisiin kulttuurisiin ja kielellisiin, sekä tiedostettuihin ja tarkoituksellisiin että tiedostamattomiin yhteyksiin. ”[connotations] are all echoes that provide the text with the indirect support of another text, plus the the prestige of a cultural filiation, and do so as and more economically than an epigraph.” (mt., 89-91).

Temaattiset otsikot voivat olla Genetten mukaan kirjaimellisia (literal titles), jolloin ne viittaavat suoraan teoksen keskeiseen teemaan tai henkilöön. Nimet voivat viitata myös metonymian kautta vähemmän keskeiseen tai jopa täysin marginaaliseen henkilöön tai teemaan. Nimi voi viitata teemaan myös metaforisesti ja symbolisesti tai ironisesti,

---

<sup>16</sup> *Foen* on suomeksi kääntänyt Seppo Loponen ja se on ilmestynyt Otavan kustantamana nimellä *Foe* 1987. Myös muiden kielten kääntäjät ovat säilyttäneet alkuperäisen englanninkielisen nimen. Joitakin poikkeuksia on, mutta niissäkin englannin kieli ja nimi *Foe* on säilytetty, esimerkiksi hollanninkielisenä käännöksenä kirjan nimi on *Mr. Foe en Mrs. Barton*, saksankielisenä *Mr. Cruso*, *Mrs. Barton & Mr. Foe*.

muodostamalla antiteesin (mt., 82-83). Coetzee on nimennyt robinsonadinsa *Foeksi*. Foe on yksi teoksen henkilöistä, joten otsikko on temaattinen. Mutta Foe ei kuitenkaan ole teoksen päähenkilö, vaan päähenkilö ja kertoja on Susan. Nimeämällä kirjan sivuhenkilön mukaan Coetzee asettaa Susanin ja Foen vastakkain ja korostaa näin kirjailijan valtaa. Lukija luulee Susanin olevan teoksen päähenkilö, Susan itse luulee olevansa oman tarinansa kertoja, mutta oikeasti valta on kirjailija Foella. Hän päättää kenen ja miten tarina kerrotaan. Toisaalta kirjan viimeisessä luvussa herra Foekin on kuollut, ainoastaan Friday on elossa, ja Fridayn suusta lähtevä virta päättää kirjan. Kirjailijan valta on ollut näennäistä.

*Foe* viittaa myös fiktion ulkopuolelle, sillä Foe on tapa, jolla Daniel Defoe kirjoitti nimensä ennen vuotta 1695. Näin Coetzee viittaa todelliseen historialliseen henkilöön. Daniel Foe/Defoe toimi ensin kauppiana, myöhemmin aktiivisena poliitikkona, esseistinä, journalistina ja lopulta kirjailijana. Hänen kaunokirjalliset teoksensa loivat perustan englantilaiselle romaanille, ja häntä onkin pidetty englantilaisen romaaniin isänä. *Robinson Crusoe* on hänen tunnetuin teoksensa, ja sitä on jopa pidetty yhtenä maailman ensimmäisistä bestsellereistä ([www.britannica.com/daniel-defoe](http://www.britannica.com/daniel-defoe)). Nimeämällä kirjansa kirjailijan mukaan Coetzee suuntaa katseet kirjallisuuden historiaan ja todellisiin historiallisiin tapahtumiin. Voisi siis sanoa, että viittaamalla Daniel Defoehun kirjailijana Coetzee viittaa myös yleisimmin englantilaiseen ja länsimaiseen romaanikirjallisuuteen.

Nimeämällä kirjansa todellisen kirjailijan mukaan Coetzee korostaa myös kertomisen ja kerronnan problemaattisuutta; kirjailija kirjoittaa teoksen, vaikka usein on kuullut tarinan ensin joltain muulta. Defoe kirjoitti tunnetuimman romaaninsa toisen henkilön eli Alexander Selkirkin kertomusta manipuloimalla. Yrjö Hirnin mukaan vuonna 1704 Alexander Selkirk -niminen mies oli jätetty autiolle Juan Fernandezin saariryhmiin kuuluvalla Mas a Tierran saarelle 650 km Chilen rannikosta länteen. Hän vietti saarella viisi vuotta, kunnes kapteeni Woodes Rogers pelasti hänet laivaansa. Kapteeni kirjoitti myöhemmin Selkirkin tarinan, ja se ilmestyi vuonna 1713 Richard Steelen toimittamana lehdessä *The Englishman* (Hirn 1990, 95-101). Defoe otti Selkirkin tarinan pohjaksi, sijoitti seikkailun kuitenkin viitisenkymmentä vuotta varhaisempaan aikaan ja siirsi tapahtumapaikan Tyyneltämereltä Atlantin valtamerelle Brasilian rannikolle. Hirn arvelee, että Defoe halusi kenties näin välttyä plagiaattisyytöksiltä, kenties pystyä paremmin hyödyntämään omia matkakokemuksiaan (mt., 117-125). Defoe kasvatti myös saarella olemisen kestoja viidestä vuodesta 28 vuoteen: Robinson haaksirikkoutuu saarelleen 30.9.



1659 ja pelastuu 19.12. 1686. 1600-luku oli järjen, kurin, rationalismin ja itsevaltiuden vuosisata, muodoiltaan raskas, juhlallinen ja arvokas. Siirtomaiden valloitus oli alkamassa. 1600-luku tarjosi siis oivat puitteet Defoen mahtipontiselle seikkailulle.

Aivan kuten Daniel Defoe ei kerro Selkirkin tarinaa sellaisenaan, *Foessa* kirjailija Foe ei halua kertoa Susanin tarinaa sellaisenaan. Susanin mielestä saaren tarinassa on alatarinoita siitä, kuinka hän itse joutui saarelle, (tarina, jonka Susan kertoo Crusolle ja Foelle) ja siitä kuinka Cruso joutui saarelle (tarina jonka monia versioita Cruso kertoo Susanille). Lisäksi on Fridayn tarina, joka ei oikeastaan ole edes tarina, vaan aukko tarinassa. Susan haluaa kertoa nimenomaan saaren tarinan, jota Foe pitää taas pelkkänä episodina, osana pitempää tarinaa. Foe haluaa lisätä tarinaan kannibaaleja ja merirosvoja, mihin Susan ei halua suostua, koska se ei ole totuus (*Foe*, 121). Durrant näkee näissä sisäkkäisissä aukkoisissa tarinoissa mise en abyme -rakenteen: aukko Susanin tarinassa paljastaa aukon Fridayn tarinassa, joka puolestaan paljastaa koko historiattomuuden, johon Fridayn esi-isät on tuomittu (Durrant 1999, 441). Susanin ja herra Foen käymissä keskusteluissa paljastuu Susanin tietoisuus näistä moninaisista tarinoista. Kirjailijalla on hallussaan sanat, ja hän päättää, kenen, miten ja millainen tarina kerrotaan.

Daniel Defoen *Robinson Crusoe* aloitti saarikertomusten genren, robinsonadin, jonka edustajia kaikki myöhemmät haaksirikkotarinat ovat. (Käsittelen robinsonadeja lajityypeinä tarkemmin luvussa 3.4.) Liittämällä *Foen* osaksi robinsonadien ketjua kirjan nimi sisältää myös remaattisia piirteitä - tosin tämä yhteys ei aktivoidu pelkästään kirjan nimestä, vaan syntyy sisällön perusteella tai jos kirjan kansikuva vie ajatukset autiolle saarelle tai kannessa mainitaan jotenkin Robinson Crusoe. Genetten mukaan remaattiset kirjan nimet kertovat, millaisesta tekstistä on kyse. Tyypillisimmillään remaattinen nimi on esimerkiksi ”Esseitä” tai ”Runoja”. Imitaatio ja kierrätys tekevät myös monista temaattisista otsikoista remaattisia ilmaisemalla, että kyseessä on jatko-osa johonkin (Genette 1997b, 87). Kirja liittyy siis johonkin suurempaan kokonaisuuteen, on osa jotakin. *Foe* viittaa Daniel Defoehun ja hänen tunnetuimpaan kirjaansa *Robinson Crusoeen* ja sitä kautta kaikkiin muihin robinsonadeihin. Näin *Foessa* ovat kuultavissa kaikki muut robinsonadit, sekä menneet että tulevat. Kari Pohjola toteaa, että kun ”robinsonadi-perinteen maineikkain edustaja” kirjoitetaan uudelleen, se korostaa sitä, miten kirjallisuus ja kirjallisuuden perinteet ovat ihmisen luomia rakennelmia, eivät lopullisia totuuksia (Pohjola 1995, 161). Näin kirjan nimen remaattisuus korostaa teoksen transtekstuaalisuutta.

Merkillepantavaa on myös se, että sana *foe* merkitsee vihollista. Mutta kuka tarinassa on kenen vihollinen? Autiolla saarella *Crusolla* ja *Fridaylla* ei ole ainakaan ulkoisia vihollisia – väitteet kannibaaleista tulevat moneen kertaan kumotuiksi. Myöskään merimatalla Englantiin tai perillä Englannissa Susan ja *Friday* eivät kohtaa merirosvoja tai ole muutenkaan fyysisesti uhattuina. Ainoa, joka joutuu kirjan aikana pelkäämään jonkinlaista ulkoista uhkaa, on herra *Foe*, joka piileskelee velkojiltaan. Herra *Foe* ei kuitenkaan ole teoksen päähenkilö, eikä teos kerro herra *Foen* taloudellisesta tilanteesta sen enempää. Vihollisuus onkin metaforista ja liittyy kirjan keskeisiin teemoihin: kirjoittamiseen, puhumiseen ja hiljaisuuteen.

Keskeisin arvoitus liittyy *Fridayn* mykkyYTEEN: kuka leikkasi hänen kielensä eli kuka pakotti hänet hiljaisuuteen? *Cruso*? Orjakauppiaat? Kysymys jää vaille vastausta; tämä lisää kysymyksen voimaa ja resonanssia. Ruskoahon sanoin: *Fridayn* hiljaisuudesta tulee merkki, jonka ympärille koko tarina kietoutuu ja jota kertomus kiertää palaten siihen aina uudestaan, mutta hiljaisuus ei tule koskaan kielen keinoin ratkaistuksi (Ruskoaho, 73). *Fridayn* hiljaisuus ja kielettömyys tekee hänestä uhrin, alttiin muiden hänestä tekemille määrittelyille, kohteen muiden hänestä kertomille kertomuksille. Kertominen ja kirjoittaminen on valtaa toisten yli. Marais´n mukaan *Foe* piirtää tyrannimaisen kuvan kirjailijan vallasta. Herra *Foe* on romaanissa keskeinen tämän vallan käyttäjä, mutta Marais osoittaa, että myös *Cruso* käyttää saarella kirjailijan valtaa pitämällä kielen itsellään ja viemällä *Perjantailta* mahdollisuuden oppia kieltä kunnolla. Samoin Susan naiivista hyväntahtoisuudestaan huolimatta määrittelee *Fridayta* kielen avulla. Hän uskoo alkuun pystyvänsä ”sivistämään” *Fridayta* (*Foe*, 22), mutta sittemmin tajuaa, että hänestä itsestään on tullut *Fridayn* olemassaoloa määrittävä ”kirjailija” (Marais, 1989, 185-186). Näin Susan, *Cruso* ja herra *Foe* ovat mykän *Fridayn* vihollisia.

Ruskoaho korostaa kulttuurien välistä valta-asetelmaa: sekä *Robinson Crusoen* että *Foen* kerronnassa vastakkain ovat länsimaisen kirjallisuuden konventiot hallitseva valkoinen kertoja ja musta hiljennetty henkilöhamo, joka ei tule kertomuksessa kuulluksi (Ruskoaho 2005, 28). Sanat, kieli ja kirjoitus ovat valtaa. Alistetuilla, joilla ei ole omaa kirjoitusta (*Susan*) tai omaa kieltä ja ääntä (*Friday*), ei ole kielen maailmassa myöskään merkitystä eikä paikkaa. Kieletön *Friday* varsinkin on muukalainen kaikille ”sanojen maailmassa eläville” (*Foe*, 60), mutta kun *Foe* ottaa *Susanin* kertomuksen ja muokkaa sitä omiin tarkoituseriinsä sopivaksi, Susan itsekin menettää oman äänensä ja identiteettinsä.

Coetzeen versiossa Foe kirjoittaa romaaniaan Susanin eli naisen kertomusta manipuloimalla. Vakaan yhteiskunnallisen aseman omaava (mies)kirjailija saa menestyksen naisen ja mustan kustannuksella. Vaikka Foe on Susanin tuki, on hän myös samalla Susanin (Susanin tarinan) vihollinen - esimerkiksi Aino Mälikalli kuvailee herra Foeta vihollisena, joka varastaa Susanin tarinan itselleen. Näin Coetzee kyseenalaistaa länsimaisen kirjallisuuden perinteen ja kaanonin esittämällä kysymyksen siitä, miksei naisen tarina naisen kirjoittamana voinut tulla julkaistuksi 1700-luvun alussa (Mälikalli 1995, 146). Naisen ääni tulee ehkä jossain määrin kuulluksi, mutta hänen tarinaansa manipuloidaan, se muokataan tunnistamattomaksi ja sitä käytetään hyväksi. Myös *Robinson Crusoe* -romaani on tavallaan Susanin tarinan vihollinen: se on versio, joka kerrottiin eteenpäin ja jonka alle naisen tarina hautautui. Kolonialistisia asenteita tihkuvan *Robinson Crusoen* voi ajatella olevan myös Fridayn ja kaikkien kolonisoitujen kansojen vihollinen oikeuttaessaan länsimaisen imperialismiin. Voidaan myös ajatella, että vihollinen on länsimaisen kirjallisuuden kaanon, joka on poissulkenut kaikki toisten kulttuurien toiset äänet. (Kirjallisuuden)historia on voittajien historiaa, jossa alistettujen ääni ei kuulu.

Vihollisuus on Foessa myös kirjan sisäistä, eri hahmojen ja eri narratiivien välistä. Esimerkiksi Jamie Snead näkee vihollisuuden keskeisenä metaforana koko teoksen tulkinnan kannalta. Hän esittää, että ensin Susan ja Cruso, sitten Susan ja herra Foe ovat kertojina toistensa vihollisia ja kamppailevat tarinan omistamisesta alusta lähtien. Romaanissa on kyse koko ajan taistelusta; yhtäältä naisen taistelusta saada äänensä kuuluviin, toisaalta tarinankertojan ja tarinan vastaanottajan välisestä valtataistelusta ja kolmanneksi kirjailijan taistelusta romaanihenkilöidensä kanssa. Vain kontrolloimalla romaanihenkilöitään kirjailija kontrolloi taidettaan (Snead 2010, 7-8). Myös MacLeod esittää, että ensin kerronnan omistamisesta taistelevat Susan ja Cruso, sitten Susan ja herra Foe. Susan ei hyväksy Cruson ajatusta siitä, että hänen tarinansa alkaisi ja päättyisi saarelle (*Foe*, 34), vaan sekä symbolisesti että kirjaimellisesti kidnappaa Cruson asettaakseen hänet ja saaren ”laajempaan kontekstiin”. Saavuttuaan Englantiin Susan järkyttyy huomattessaan herra Foen tekevän hänelle saman ja asettavan hänet osaksi laajempaa tarinaa, joka alkaa Susanin tyttären katoamisesta ja kertoo Susanin ja hänen tyttärensä yrityksistä löytää toisensa (*Foe*, 116-117). ”She wants to narrate the world, and ends up as somebody else’s character” (MacLeod 2006, 5). Voidaan siis sanoa MacLeodin ajatusta seuraten, että Susan ei

niinkään ole uhri kuin pelaaja, joka häviää ottelussa paremmalleen – varsinkin kun huomataan, että sana *foe* merkitsee vihollisen lisäksi myös vastustajaa.

*Foe* on kirjan nimenä moniselitteinen ja sisältää sekä remaattisia, temaattisia että konnotatiivisia piirteitä. Remaattisena se viittaa Daniel Defoen tuotantoon ja sitä kautta muihin robinsonadeihin sekä englantilaiseen romaaniin. Nimi on on myös temaattinen, koska se viittaa paitsi historialliseen myös fiktiiviseen herra Foehun. Vihollisuuden tematiikan kautta mukaan tulevat myös sekä suorat että konnotatiiviset pohdinnat kirjoittamisesta ja kirjailijan asemasta sekä laajemmin kulttuurisesta, rodullistetusta ja sukupuoliitetusta vallasta ja alistamisesta.

Kirjan nimen kohdalla myös sillä on merkitystä, mitä ei sanota. Esimerkiksi *Robinson Crusoen* uudelleenkirjoituksen olisi voinut luulla näkyvän jotenkin kirjan nimessä – muut robinsonadithan viittaavat saarella oleviin henkilöihin tai saareen itseensä ja sen maantieteeseen<sup>17</sup>. *Foen* nimi on kuitenkin lyhyesti vain *foe*. Siinä ei ole ala- tai yläotsikkoja, jotka antaisivat minkäänlaisia lukuohjeita. Teos ei itsessään myöskään anna selvää vastausta siihen, kuka on kenenkin vihollinen? Näin otsikosta tulee aukko, jossa poissaolevien elementtien merkitys korostuu.

### 3.2.3 Henkilöiden nimet

*Foen* päähenkilö on nimeltään Susan, mikä on selvä viittaus aiemmin mainitun Giraudoux'n robinsonadin päähenkilöön Suzanneen. Molemmat naispäähenkilöt suhtautuvat saareen ja sitä muokkaavaan mieheen ja hänen rakennelmiinsa kriittisesti. Genette siteeraa Suzannea<sup>18</sup>: "Like a woman who succeeds a man in a hotel room where he has been smoking, I felt the need to let some fresh air in the island, to throw a cover of ostrich feathers and a few down cushions over the stone bench and bamboo chair." (Genette 1997a, 300). Suzanne pitää Robinsonin rakennelmia turhina ja karuja huonekaluja ankeina -

---

<sup>17</sup> Esim. Daniel Defoe: *Robinson Crusoe* (1719) , Jules Verne: *Salaperäinen saari* (1874), Louis Stevenson: *Aarresaari* (1883). Giraudoux: *Suzanne et le Pacifique* (1920), Michel Torunier: *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967). Nobel-kirjailija William Goldingin *The Lord for the Flies* (1954) on vertauskuvallisuudessaan tästä nimeämistavasta poikkeus. Kärpästen herra viittaa Saatanaan, mutta nimelle löytyy peruste kirjan tapahtumista, kun autiolle saarelle haaksirikkoutuneet pojat muuttuvat pikku hiljaa julmiksi villi-ihmisiksi sivistyksen kuoren rapautuessa.

<sup>18</sup> Jean Giraudoux: *Suzanne et le Pacifique* (1921), luku 6.

samoin Susan kuvailee Cruson terasseja sanoilla ”a foolish kind of agriculture” (*Foe*, 34) ja ”a stupid labour” (*Foe*, 35). Feministisestä perusvireestä huolimatta Susan ja Suzanne ovat myös erilaisia. Suzannen suulla esitetty kritiikki kohdistuu ylipäänsä länsimaisen ja maskuliinisen kulttuurin saavutuksiin, joille koskematon ja turmeltumaton luonto muodostaa vastakohdan. Susan taas ei niinkään kritisoi länsimaisen kulttuurin saavutuksia vaan sitä, että hänellä ei naisena ole paikkaa kulttuurissa eikä oikeutta puhua siinä.

Susanin nimen kautta *Foe* kytkeytyy myös toiseen Defoen tärkeään romaaniin *Roxanaan* (1724/1996). *Foen* päähenkilö ja kertoja on nimeltään Susan Barton, joksi myös Susanin tyttäreksi esittäytyvä tuntematon tyttö kutsuu itseään. Myös Roxanan oikea, salassa pidetty ja huolella varjeltu nimi on Susan ja hänen kauan sitten kadonneen tyttärensä nimi on Susan. *Roxana* on romaani naisen yltiöpäisestä seksuaalisuudesta, petoksesta ja valheista. Tämä luo varjon myös Coetzeen Susanin luotettavuuden ylle. Sivuhenkilöiden nimien kautta (esimerkiksi tytön hoitaja Amy ja herra Foen palvelija Jack) *Foe* kytkeytyy myös muihin Defoen romaaneihin – tästä lisää luvussa 3.3.3.

Nimeämisellä on merkitystä, koska se mikä nimetään, otetaan haltuun. Defoen Robinson Crusoe nimeää ja luokittelee kaiken saarellaan alistaen sen näin länsimaisen järjestyksen piiriin. Saaren Crusoe nimeää ”Epätoivon saareksi” (*Island of Despair*) (*RC*, 88) ja palvelijansa Fridayn hän nimeää sen päivän mukaan, jona hänet ”pelasti”. Itseään Crusoe määrää kutsuttavan herraksi (*RC*, 265). Huomattavaa on, että Fridaylta itseltään ei kysytä hänen alkuperäistä nimeään, eikä hän voi vaikuttaa siihen, miten häntä kutsutaan. Viikonpäivä ei ole oikea ihmisen tai edes eläimen nimi, vaan viittaa tilanteeseen, jolloin toisesta tuli orja, toisesta isäntä – myös Crusoen itsensä mielestä: ”I called him so for the memory of the time” (*RC*, 265). Michel Tournierin tunnetussa robinsonadissa *Perjantai eli Tyynenmeren kiirastuli* (1967/1972) päähenkilö Robinson Crusoe perustelee varsin seikkaperäisesti syitä Perjantain nimeen. Kristittyä nimeä hänelle ei voi antaa, koska Perjantai ei ole täydessä mielessä inhimillinen olento, ainoastaan pelkkä villi. Kristitty nimi pitäisi jotenkin ansaita. Esineen nimi olisi ollut ehkä järkevä ratkaisu, mutta ”säällisesti” sitä ei voi elävälle olennotlle antaa. Viikonpäivän nimi on Robinsonin mielestä kompromissi: ”Se ei ole henkilönimi eikä asian nimi, se on noiden kahden puolitiessä, puolittain elävän, puolittain abstraktin yksilön nimi jota vahvasti leimaa sen lyhytaikainen, satunnainen ja ikään kuin episodimainen luonne...” (Tournier 1972, 143). Tournierin Robinsonin esittämässä perusteissa kuuluu vahvasti kolonialistinen ylemmyudentunto: muut kansat (ei-valkoiset, ei-

kristityt) ovat alempaa rotua, eivät kokonaan ihmisiä. Siksi heihin voi suhtautua kuin melkein-esineisiin. Tällaisten kolonialististen ajatusten voi ajatella olleen myös Defoen Robinson Crusoen toiminnan perusteena.

Coetzeen Cruso ei luokittele eikä nimeä asioita, hänen olemisensa saarella on selviämistä päivästä toiseen. Hän ei kutsu saartaan millään nimellä. Ainoa asia, jonka Cruso nimeää, on mykkä Friday eli toinen ihminen. Tosin syytä Fridayn nimeen ei Foessa anneta, ennemminkin se esiintyy sattumanvaraisena. Huomionarvoista on myös se, ettei Susankaan ihmettele Fridayn nimeä tai pidä mitenkään vääränä hänen alisteista asemaansa. Hän kutsuu ensin alussa Fridayta rotumääritelmällä Negro ja sen jälkeen täysin problematisoimatta ”Fridayksi, Cruson ensimmäiseksi alamaiseksi ja palvelijaksi” (Foe, 11). Susan itse on kolonialistisen ajan kasvatti, ja hän suhtautuu Fridayhin samanlaisella välinpitämättömyydellä kuin eläimeen tai kehen tahansa bahialaiseen kotiorjaan (Foe, 24). Myöhemmin Susan kiinnostuu Fridaysta ja hänen tarinastaan, mutta näkee itsensä aina ylempiarvoisena suhteessa Fridayhin. Susan itse toteaa Fridaysta: “[..] what he is to world is what I make of him” (Foe, 122). Fridayn kielettömyys tekee hänestä alisteisen muiden hänestä tekemille määrittelyille; hän on kannibaali tai pyykkäri sen mukaan, miksi kirjailija hänet kirjoittaa.

Ruskoaho toteaa, että nimeämällä asiat otetaan haltuun osaksi kielijärjestelmää ja määritetään henkilöhahmojen ja asioiden välisiä suhteita. Samalla se tuo esiin kielen sopimuksenvaraisuuden, puutteellisuuden, kerronnan puolueellisuuden ja valta-asetelmat. Esimerkiksi miehiä kutsutaan romaanissa sukunimillä (Cruso, Foe) ja naista vain etunimellä Susan. Fridaylla on vain yksi nimi ja sekin on viikonpäivä, joten Friday tulee nimensä kautta depersonalisoituksi (Ruskoaho 2005, 28). Nimeäminen on siis vallankäyttöä ja paljastaa valtarakennelmia. Kiinnostavaa on, että Coetzee nimeää kirjansa Robinson Crusoen kirjoittajan nimen mukaan, mutta käyttää lyhyttä nimeä Foe, josta Daniel Defoe itse halusi päästä eroon<sup>19</sup>. Coetzee kirjoittaa myös Crusoen nimen muodossa Cruso, joka on latinankielinen versio Crusoesta (Rebilius Cruso) ja myös lyhyempi versio Crusoesta. Attwell viittaa Thomas Wrightin kirjoittamaan Defoen elämäkertaan<sup>20</sup> ja toteaa, että nimi Cruso voi

---

<sup>19</sup> Daniel Foe muutti nimensä muotoon Defoe n. 30-vuotiaana. Syyksi tähän on esitetty, että kirjailija halusi palata oletetun alkuperäisen flaamilaisen sukunimen lähteille ([www.britannica.com/danieldefoe](http://www.britannica.com/danieldefoe)) tai halusi nimensä olevan herrasmiesmäisempi ja aristokraattisempi ([www.biography.com/danieldefoe](http://www.biography.com/danieldefoe)).

<sup>20</sup> Wright, Derek. *The life of Daniel Defoe*. London: C.J. Forncombe and Sons, 1931.

myös olla peräisin Daniel Defoen hyvältä ystävältä Timothy Crusolta – nimi, jonka Defoe puolestaan muokkasi muotoon Crusoe. Tämä osoittaa Attwellin mukaan, että Coetzee sekoittaa historiaa ja kirjallisuutta kyseenalaistaakseen ”kirjallisen” transformaation (Attwell 1993, 107). Myös Ruskoaho tulkitsee, että Coetzee viittaa tässä kirjailijan valtaan romaanihenkilöidensä yli (Ruskoaho 2005, 27). Itse tulkitsen, että Daniel Defoen käyttämien (miesten) nimien lyhentäminen, muutamien kirjaimien pois leikkaaminen, voidaan tulkita myös symboliseksi kastratioksi<sup>21</sup> ja näin kritiikiksi Defoen edustamaa länsimaista miehistä kirjallisuuden diskurssia kohtaan.

### 3.2.4 Kirjan neljä lukua

*Foe* on jaettu neljään lukuun, jotka on numeroitu, mutta joilla ei ole otsikoita. Tällainen lukujen remaattinen erottaminen numeroilla indikoi ainoastaan tekstiosuuden paikkaa ja järjestystä kokonaisuudessa (Genette 1997b, 300). Kaikenlaiset väliotsikot kuitenkin antavat fiktiiviselle päähenkilölle narratiivista valtaa, varsinkin jos päähenkilö on minäkertoja, koska väliotsikot ovat teoksen kirjallista muokkaamista eli tarinan tekijän työtä (mt., 302). *Foen* minäkertojasta Susanista tulee näin, Lyytikäisen sanoin ”fiktiivinen autobiografi” (Lyytikäinen 1991, 153). Lukujen numerointi on kuitenkin heikko väliotsikoinnin muoto verrattuna selittäviin väliotsikoihin. Tämä kuvastaa Susanin asemaa kertojana: hän haluaisi enemmän kertojan valtaa kuin hän onnistuu saamaan.

*Foen* neljän luvun kerronta on keskenään hyvin erilaista. Ensimmäisessä luvussa kerronta on minämuotoista, ja kertoja myös kommentoi omaa kerrontaansa ja osoittaa sanansa kuulijalle (you). ”There is much more, much more, I could tell you about the life we lived.” (*Foe*, 26) tai ”Let me tell you of Crusos’s terraces.” (*Foe*, 33). Kappaleiden alun lainausmerkit osoittavat Susanin puhuvan jollekin. Kun Susan kertoo Crusolle itsestään ja elämästään ennen saarta, hänen tarinassaan on kahdet sisäkkäiset lainausmerkit. Susan siis kertoo jollekin keskusteluista, joita hän on aiemmin käynyt Cruson kanssa. Tämä kertomus kertomuksessa päättyy kohtaan, jossa Susan kuvailee saarelle tuloaan. ”Then at last I could row no further” on myös koko romaanin aloittava lause. Koko ensimmäisen luvun

---

<sup>21</sup> Tähän tulkintaan antoi kimmokkeen keskustelu Heta Pyrhösen kanssa 20.1. 2020.

ajan tuntuu, että Susan osoittaa sanansa suoraan lukijalle, mutta aivan luvun lopussa käy ilmi, että Susan on puhunut koko ajan herra Foelle, kun Susan puhuttelee herra Foeta ja ilmoittaa omistavansa oikeudet Cruson tarinaan. "Do you think of me, Mr Foe, as Mrs Cruso or as a bold adventuress? [...] it is I who have disposal of all that Cruso leaves behind, which is the story of his island." (Foe, 45).

Sen lisäksi, että ensimmäisen ja toisen luvun kappaleiden alkujen lainausmerkit osoittavat, että Susan puhuu jollekin, ne voivat ilmaista myös sitä, että joku muu kirjaa ylös Susanin kertomuksen. Sanders näkee lainausmerkkien korostavan samanaikaisesti sitä, että sanat "kuuluvat" Susanille, mutta että ne ovat keinotekoisesti, kirjallisesti ja takautuvasti tuotettuja: "The quotation marks are simultaneously a claim to originality and a recognition of artifice." (Sanders 2006, 110). Derek Attridge tulkitsee, että lainausmerkit ennen jokaista Susanin kappaletta muistuttavat lukijaa jatkuvasti siitä, että kyseessä ei ole immateriaalinen kieli, jota suurin osa fiktiivisistä teoksista käyttää, eikä edes puheen representaatio, vaan "representation *in writing of writing*" (Attridge 2004, 73). Kyseessä on siis kirjallinen, kirjoittamalla tehty representaatio kirjoittamisesta, eli kirjoitus on tietoinen olemuksestaan kirjoituksena. Tätä tulkintaa tukee mielestäni se, että lainausmerkkejä käytetään epäkonventionaalisesti, eli ne ovat vain jokaisen kappaleen alussa, ei lopussa. Romaanin loppua kohden kappaleiden alun lainausmerkit häviävät ja niitä käytetään enää tavanomaisella tavalla osoittamaan henkilön puhetta. Attridgen mukaan tämä muutos lainausmerkkien käytössä kiinnittää edelleen lukijan huomion siihen, missä ja miten *nämä* sanat puhutaan ja mille yleisölle ne on suunnattu (mt., 73).

Toinen luku koostuu Susanin herra Foelle lähettämistä kirjeistä. Kirjeissä Susan kertoo ajastaan saarella, mutta myös arjestaan vuokra-asunnossa, ajatuksistaan ja tunteistaan. Susan kiittää Foeta hänen lähettämistään rahoista, mutta tuo toistuvasti esiin huolensa päivittäisestä toimeentulostaan sekä siitä, että Foelta ei tule kovinkaan usein vastausta. Luku jäsentyy päivämäärien mukaan. Ensimmäinen kirje on lähetetty huhtikuun 15. päivä, viimeisin kesäkuun 1.. Sen jälkeiset merkinnät ovat erotettu toisistaan vain tähdillä, mikä osoittaa, että sen jälkeen kirjeitä ei enää lähetetä. Viimeisessä päivätyssä kirjeessään Susan itse mainitsee, ettei enää lähetä kirjeitä, vaan säilöö ne vastedes laatikkoon. Hän myös julkituo turhautumisensa kirjoittamiseen ja lausuu ilmi epäilynsä siitä, että Foe ehkä myöhemmin unohtaa Susanin tarinan. "One day when we are departed you will tip them out and glance through them. 'Better had there been only Cruso and Friday,'



you will murmur to yourself: 'Better without the woman.'”(Foe, 71-72). Näin päivämäärien puuttuminen kuvastaa Susanin tunnetta siitä, että hän menettää tarinansa hallinnan.

Robinson Crusoe pitää tarkkaa päiväkirjaa saarellaan ja luopuu siitä vasta, kun mustetta ei enää ole. Senkin jälkeen hän jäsentää kertomaansa viikkojen ja vuodenkierron mukaan (RC, 132). Kalenterin pitäminen antaa tunteen hallinnasta ja järjestyksestä. Päivämäärien puuttuminen Susanin merkinnöissä kuvastaa sitä, että Susan tarinansa hallinnan lisäksi menettää kontrollin arkiseen elämäänsä: tähtimerkinnot alkavat siinä vaiheessa, kun Susan rahapulassaan joutuu jättämään Clock Lanen vuokra-asunnon Newingtonissa ja muuttaa salaa Foen tyhjään asuntoon. Henkensä pitimiksi hän myy talon irtaimistoa, kunnes sopivan myytävän loputtua jättää talon ja lähtee epätoivoiselle matkalle jalkaisin kohti Foen asuntoa Bristolissa.

Kolmas luku alkaa siitä, kun Susan ja Friday saapuvat herra Foen asunnolle. Kerronta ei ole enää monologia niin kuin kahdessa edellisessä luvussa, vaan minämuotoinen kertoja kuvaa ensitapaamistaan herra Foen kanssa ja sen jälkeisiä tapahtumia Foen talossa. Keskeisessä asemassa ovat Susanin ja Foen käymät useat dialogit, joissa he väittelevät kirjoittamisesta, vallasta, tarinoista ja Fridayn arvoituksesta. Susan on luvussa aktiivinen toimija ja ajattelija. Ennen kaikkea hän on aktiivinen kertoja. Silti Foe tuntuu hallitsevan tapahtumia ja Susanin elämää, etenkin kun taloon saapuu Foen kutsumana Susanin oletettu tytär, jonka hän on jo kertaalleen karkottanut.

But if these women are creatures of yours, visiting me at your instruction, speaking words you have prepared for them, then who am I and who indeed are you? [...] – and long time afterwards, when I was writing those letters that were never read by you, and were later not sent and at last not even written down, I continued to trust in my own authorship. (Foe, 133)

Susan tuntee taas, kuinka menettää oman kertojanäänensä, miten Foe hallitsee hänen tarinaansa. Gallagher vertaakin Susania Foen kolmannessa luvussa 1800-luvun naisromaanikirjailijaan, joka on tietoinen itsestään, mutta taloudellisesti vankina Foen talossa ja taiteellisesti vankina patriarkaalisen fiktion talossa (Gallagher 1991, 188).

Viimeinen luku on minämuotoista tajunnanvirtaa. Siinä tuntematon kertoja saapuu ensin Foen talolle ja sen jälkeen sukeltaa laivan hyllylle. Molemmissa paikoissa hän kohtaa kirjan romaanihenkilöt kuolleina, ainoastaan Perjantai on juuri ja juuri elossa. Kerronta on preesensissä, mikä korostaa samanaikaisuutta; kieli ja looginen ajattelu eivät ole

järjestäneet tapahtumia. Gallagher näkee lukujen erilaisen kerrontarakenteen heijastelevan kirjallisuuden kehitystä. Ensimmäinen luku lainausmerkkeineen vastaa kirjallisuushistorian oraalista traditiota, toinen kirjeromaanin aikaa kirjallisuuden historiassa. Kolmannessa luvussa Susan on jo ottanut suuremman narratiivisen kontrollin kertomistaan tapahtumista; hän ei enää osoita sanojaan kenellekään. Keskeinen osa lukua on Foen ja Susanin käymät keskustelut. Kerronta muistuttaa 1800-luvun romaanikerrontaa. Neljäs ja viimeinen luku toistaa edellisen luvun alkusanat mutta on siitä eteenpäin unenomaista tajunnanvirtaa, jossa käsitys yhtenäisestä juonesta tai henkilöistä hämärtyy – päättäen näin kirjallisuushistorian vaiheille perustuneen kerrontarakenteen modernismiin. Viimeisen luvun kerrontaratkaisussa Coetzee hahmottelee uutta feminiinistä kirjallisuudenhistoriaa (Gallagher 1991, 186-187). Läpi toisen ja kolmannen luvun kuuluu voimakkaana Susanin (naisen) kiihkeä halua kirjailijaksi. Erilaisten kerrontaratkaisujen jälkeen hän löytää lopulta oman äänensä, ”feminiinisen kirjoituksen”.

Neljännän luvun unenomainen sukellus hyllylle on Susanin sukellus oman luomisvoimansa lähteille, toteaa Gallagher Nina Auerbachia<sup>22</sup> siteeraten (Gallagher mt. 189). Syvällä vedessä erotteluun perustuva kieli menettää merkityksensä ja ruumiista itsessään tulee merkkejä. Viimeisen luvun hämäryys ja avoimuus viittaa mm. Kristevan khora-käsitteeseen (Stewen 1991, 131) tai Cixous`n *écriture féminine*en: loogisuuden, analyyttisyyden ja selkeän juonen sijasta luku perustu assosiaatioille, lyyrisyydelle, samanaikaisuudelle, toistolle. Tämän voisi tulkita siten, romaanin aiemmissa luvuissa Susan kamppaili saadakseen tarinansa kerrotuksi miehisen diskurssin kielellä, siinä kuitenkin epäonnistuen. Naisen on mahdollista löytää ja kertoa oma tarinansa, ei miehisen diskurssin kielellä vaan uudenaikaisessa feminiinisessä diskurssissa.

Voimme nähdä lukujen erilaisissa kerrontarakenteissa myös kirjailijan ja hänen luomansa fiktiivisen hahmon kamppailua kerronnan vallasta. Näin tulkittuna Susan on henkiin herännyt romaanihahmo kirjailijan vallan ulottumattomissa. Jamie Snead esittää:

Susan Barton is not a woman whose story is stolen or misinterpreted; he is the *physical* manifestation of Foe's own ideas and she represents the battle between author and character for absolute narrative control; she is a muse who takes on a life of her own. (Snead, 2010, 2).

---

<sup>22</sup> Auerbach, Nina: "A Novel of Her Own" Rev. of *Foe*. New Republic 9, March 1987; 36-38)

Kirjan ensimmäisessä osassa Susanilla on jo fyysinen olemus ja hänellä on omia muistoja, omia suunnitelmia ja pyrkimyksiä, toisin kuin Crusolla, joka on hyväksynyt osansa romaanihenkilönä. Cruso ei kaipaa pelastusta saarelta, koska hän tietää kuolevansa sen ulkopuolella (mt., 3). Romaanin toisessa osassa Susan jättää Foen hänelle kirjoittaman paikan saarella ja matkustaa Englantiin tapaamaan luojaansa. Seuraavat luvut kuvaavat Susanin ja Foen kamppailua tarinan herruudesta. Susan ymmärtää, että tylsä tarina ei kiinnosta ketään: "Who would wish to read that there were once two dull fellows on a rock in the sea, who filled their time by digging up stones?" (*Foe*, 82). Susan pitää silti kiinni totuudesta, tylsyydenkin uhalla. Hän haluaa kertoa tarinan niin kuin se oikeasti tapahtui. Kirjailija Foe taas haastaa toistuvasti Susanin muistia ja huomauttaa, että Susan myös itse keksii ja täyttää aukkoja. Entä jos Friday ei olekaan viaton uhri? Entä jos hänet on jätetty saarelle rangaistuksena jostain? (*Foe*, 141.) Snead esittää, että viimeisen osan kerronta kuvaa viimeisiä Susanin oman hahmon rippeitä, jotka Foe on muovannut tarinaksi. Sankarillinen uudisraivaaja-Crusoe ja kannibaali-Friday ovat kiinnostavia – heidät Foe kirjoittaa meidän kaikkien tuntemaan tarinaan, mutta Susanin hän jättää tyyliin ulos. (Snead, 2010, 7-8). Laivan hyllyssä, syvällä meren alla tuntemattomassa paikassa on Susanin koti, johon hänet on tuomittu jäämään ikuisiksi ajoiksi hiljaisuuteen Cruson ja mykän Perjantain kanssa.

Romaanin viimeisen luvun voi nähdä kuvaavan yleisesti kirjailijan kokemusta kirjoittamisesta (mm. Ruskoaho 2005, 5). Viimeisen luvun kertojana on myös pidetty Coetzeeta itseään tai hänen tietoisuuttaan, joka luvun aikana kohtaa tarinan kerrotut ja kertomattomat versiot. Cowart kiinnittää huomiota toistoon: tuntematon kertoja saapuu Foen talolle ensin yöllä, sitten päivällä, hän yrittää avata Fridayn suun ensin talossa, sitten laivan hyllyssä. Romaanin aloituslause "At last I could row no further" lukee Susanin käsikirjoituksessa, ja sitä seuraava lause "With a sigh, making barely a splash, I slip overboard" on paitsi romaanin kolmas lause myös toistunut aiemmin useasti Susanin puheissa. Cowartin mukaan kirjailija viittaa tässä loputtomaan toistoon symbolisessa järjestyksessä. Kun kertoja sukeltaa veteen, hän ei ui saarelle vaan laivan hyllylle – ja löytää sieltä taas uuden version tarinasta (Cowart 1993, 169-170). Vaikka kuulemme tarinan eri variaatioita, olemme silti tietoisuuden ja kielen asettaman järjestyksen vankeja.

Tarkasti katsoen *Foen* viimeisessä luvussa esitetään kaksi vaihtoehtoista lopetusta kirjalle; nämä eri versiot on erotettu toisistaan tähtimerkeillä. Ensimmäinen versio

on lyysisempi; siinä versiossa kertoja tulee Foen taloon ja löytää sieltä Foen ja Susanin kuivat muumioituneet ruumiit. Kertoja tuntee Fridayn heikon pulssin, ja Fridayn avautuvasta suusta kuuluvat hiljaa saaren äänet "From his mouth, without a breath, issue the sounds of the island." (Foe, 154). Saaren äänet ovat se tarina, jota Susan ei ole voinut herra Foelle kertoa, koska se tarina on ollut koko ajan Fridayn hallussa. Attwellin mukaan Coetzee korostaa näin Fridayn kertomusta ja Fridayn historiaa, vaikka se jääkin käsittämättömäksi niiden näkökulmasta, joilla on kielen ja hallitsevan aseman tuoma valta ja kyky puhua. Coetzee ei väitä kertovansa Fridayn tarinaa, mutta tunnustaa, että hänellä on sellainen (Attwell 1993, 115). Tämä ensimmäinen versio on *Foe*-nimisen romaanin loppu.

Tähdillä erotettu jälkimmäinen versio on tummempi, ja se kuvaa historiallista tilannetta, jossa *Foe*-nimistä romaania ei ole koskaan kirjoitettu; siitä merkinä on oven pielessä oleva kyltti "Daniel Defoe, kirjailija". Tässäkin versiossa Susan ja kirjailija ovat kuolleita, mutta nyt ruumiit ovat toisiinsa kietoutuneita, rennossa syleilyssä, Attwellin mukaan kuin muistuttaakseen miehisen tradition ja sen feminiinisen vastaparin yhteydestä. Postkolonialistista perspektiiviä korostaa se, että kertoja näkee nyt ensimmäistä kertaa Fridayn kaulassa köyden tai kettingin jättämän arven (mt. 115-116). Huone on tunkkainen ja pölyinen, kuin hautakammio. Tässä versiossa Daniel Defoe ja nainen (Susan) ovat eläneet arkea yhdessä, ja Defoe on kirjoittanut naisen tarinan *Moll Flandersiin* ja *Roxanaan*. Hän on myös kirjoittanut robinsonadinsa sellaisena kuin me sen tunnemme. Naisen (Susanin) autiosta saaresta kertova käsikirjoitus on muiden papereiden mukana unohtunut pöydällä olevaan laatikkoon – niin kuin moni naisen kirjoittama tarina miehisen kirjallisuuden kaanonissa. Kertoja avaa laatikon ja romaanin aloitussanojen myötä sukeltaa mereen; ei kuitenkaan kohti Cruson saarta vaan pinnan alle kohti hylkyä. Uidessaan hylyn sisään hän kohtaa Defoen keskeneräisten tarinoiden rippeitä, jotka tekevät pohjalla olevasta hiekasta limaista, tahmeaa, likaista ja upottavaa. Siksi kertoja ei voi pysähtyä vaan jatkaa eteenpäin laivan hyttiin, jonka sisällä vesi on seisonutta "the same water as yesterday, as last year, as three hundred years ago" (Foe, 157). Hytissä Susan ja hänet pelastaneen laivan kapteeni kelluvat elottomina. Tämä osoittaa Attwellin mukaan, että Susanin kerronta on haudattu, eli Susanin, Cruson ja Fridayn tarinaa ei ole koskaan kirjoitettu. Kertoja löytää kuitenkin Fridayn, "the symptomatic presence of all colonial narratives", joka elää pitempään kuin hänestä kirjoitetut tarinat. Fridayn koti on hänen ruumiinsa, kysymykset kirjailijuudesta ovat hänelle irrelevantteja. (Attwell 1993, 116). Huomattavaa on se, että nyt kertoja myös tuntee Fridayn

kaulassa olevan, ei vain arven, vaan todellisen kahleen. Nick Konstantatos esittää, että Foen viimeisen luvun hyllylle sukelluksen voi nähdä tarpeena tarkastella ja arvioida uudelleen kolonialismin historiaa ajan ja kriittisen etäisyyden päästä (Konstantatos 2015, ei sivunumeroita). Kertoja kohtaa laivan hyllyssä historiallisen Fridayn, sen todellisuuden, miten mustia on kolonialismin aikana kohdeltu, ja tulemalla tietoisiksi siitä hänen on mahdollista tavoittaa myös Fridayn kertomus. Kuten Sanders toteaa: "Friday, still literally silent in vocal terms, becomes or is rendered in his silence a semantic signifier of the island, and all that was suppressed, oppressed, or repressed in Defoe's master-text" (Sanders 2006, 112). Lopussa Fridayn avautuvasta suusta tuleva virta ottaa kertojan valtaansa ja ympäröi hänet.

From inside him comes a slow stream, without breath, without interruption. It flows up through his body and out upon me; it passes through the cabin, through the wreck; washing the cliffs and shores of the island, it runs northward and southward to the ends of the earth. Soft and cold, dark and unending, it beats agaisnt my eyelids, against the skin of my face. (*Foe*, 157)

Kokemus on vahvasti ruumiillinen, älyllistä erittelyä ja tulkintaa pakeneva. Viimeisessä luvussa Friday, tai tarkemmin sanottuna länsimaisen kulttuurin alistama kulttuurinen toinen, saa näin äänen hiljaisuuden ja ruumiillisuuden kautta. Foen talossa kertoja *kuulee*, kuinka Fridayn suusta kuuluvat hiljaa saaren äänet, veden alla hän *tuntee*, kuinka Fridayn suusta tulee hidas virta, joka koskettaa ja ympäröi kertojan. Fridayn suusta tulee tarinankaltainen, mutta se ei ole sanoilla ymmärrettävää. Fridayn hiljaisuus puhuu, mutta ei sanoilla vaan suoran aistikokemuksen välityksellä.

### 3.3. Intertekstuaalisuus – viitteet muihin kirjoihin.

Intertekstuaalisuus tarkoittaa Genetten mukaan yhden tekstin näytettävissä olevaa läsnäoloa toisessa tekstissä. Intertekstuaalisuuden selkeimpiä edustajia ovat sitaatti, plagiaatti ja alluusio. Sitaatin (quoting) tunnusmerkit ovat lainausmerkit, vaikka lainauksen kohdetta ei olisikaan muuten selkeästi ilmaistu. Plagiaatilla Genette tarkoittaa yleisemmin kirjallista lainaamista, jota ei ilmaista lainaukseksi. Alluusio eli epäsuora, assosiaatioon perustuvat viittaus tarkoittaa lausumaa, jonka täysi ymmärtäminen edellyttää

intertekstuaalisen suhteen tajuamista tekstin itsensä ja jonkin toisen tekstin välillä (Genette 1997a, 1-2). Näiden viittausten ja alluusioiden löytäminen riippuu toki aina lukijasta: intertekstuaalinen kytkentä tulee ilmeiseksi vasta, jos lukija tuntee teoksen, johon viitataan.

Intertekstuaalisuus tarkoittaa siis tilannetta, jossa teksti kokonaisuudessaan ei ole muunnos toisesta, vaan jokin yksityiskohta viittaa tekstissä toiseen. Etsin seuraavissa luvuissa juuri tällaisia yksityiskohtia, tai Riffaterren sanoin jälkiä, jotka viittaavat toisiin kaunokirjallisiin teoksiin ja avaavat niiden merkitystä teoksen kokonaistulkinnan kannalta. Tiedostan tarkastelevani näitä viitteitä omasta rajatusta näkökulmastani, joten tuloksena ei välttämättä ole tyhjentävä katsaus kaikkiin Foen intertekstuaalisiin piirteisiin.

### 3.3.1. *Foe* ja Defoen muut teokset

Sen lisäksi että Foe on hypertekstuaalisessa suhteessa Defoen Robinson Crusoeen, siinä on myös paljon viitteitä Defoen muihin teoksiin. Esimerkiksi Foen talossa moninaisia palveluksia herra Foelle suorittaa Jack-niminen poika, "already a notable pick-pocket" (*Foe*, 128), jonka Foe on löytänyt kadulta. Jack on hahmona peräisin Defoen romaanista *Colonel Jack (1722)*<sup>23</sup>. Herra Foen työpöydän vieressä on arkku, jossa kirjailija säilyttää kirjoituksiaan ja dokumenttejaan: mm. kuolleisuustilastoja Lontoon ruton ajoilta, tilastoja villakaupasta, raportteja oudoista ilmestyksistä, matkakertomuksia, lainrikkojen tekemiä tunnustuksia jne. Näissä viitataan moniin Daniel Defoen kirjoittamiin teoksiin kuten *A Journal of the Plague Year (1722)*<sup>24</sup>, *A Tour Through the Whole Island of Great Britain (1724-1727)*<sup>25</sup>, *The Apparition of Mrs Veal (1706)*<sup>26</sup> ja *Dickory Cronke (1719)*<sup>27</sup>. Viimeksi mainittu on yksi Defoen vähemmän tunnettuja teoksia, ja Susan kommentoi sitä lyhyesti "a memorial of the life and opinions of Dickory Cronke (who is he?)" (*Foe*, 50). Tähän kirjoitusten arkkuun Susan uskoo myös oman tarinansa päätävän "as you write it". Kiinnostavaa on, että Susan ei sano "as I tell it". Susan tuntuukin olevan ristiriitaisten ajatusten vallassa: hän toisaalta naiivisti uskoo kirjailijan kertovan hänen tarinansa; toisaalta hän epäilee sitä, koska laatikossa on

---

<sup>23</sup> Ks. Hammond 1993, 118-126.

<sup>24</sup> mt., 106-117.

<sup>25</sup> mt., 136-143.

<sup>26</sup> mt., 62-63.

<sup>27</sup> mt., 41.

mutakin haaksirikkokertomuksia, joista suurin osa on Susanin sanoin "riddled with lies" (Foe, 50). Susanin tärkein pyrkimys on kertoa, mitä saarella tapahtui, mutta Foe on kirjailija, ja hänelle tarinat ja dokumentit ovat materiaalia uusia, parempia tarinoita varten. Foen ja Susanin välisten keskustelujen aikana Susan kuitenkin aavistaa, että kirjailija ei halua kuulla hänen kertomustaan, hänen (naisen) näkökulmaansa asioihin. Se, mitä Susan kertoo saaresta, on liian tylsää ja puuduttavaa eikä sovi kirjailijan myöhemmin julkaisemaan tunnettuun tarinaan Robinson Crusoeesta. Sen sijaan kirjailija sijoittaa Susanin tarinan palasia muihin romaaneihinsa kuten *Moll Flanders* (1722) ja *Roxana* (1724).

Kuten olen esittänyt jo luvussa 3.2.3, Susanin nimessä on selvä viittaus Roxanaan. Myös juonen tasolla nämä kaksi romaania yhdistyvät Susanin väitetyn tyttären hahmossa. Se miten tämä tuntemattomaksi jäävä tyttö etsii sinnikkäästi äitiään palvelija-Amy'n kanssa muistuttaa Roxanan tytärtä Susania, joka myös etsii äitiään ja jolla myös on hoitaja nimeltään Amy. Tuntemattoman tytön halu kasvaa hienoksi naiseksi ja oleskelu mustalaisten kanssa taas muistuttaa Mollin tarinaa. Susan ei tunnista herra Foen lähettämää tyttöä tyttärekseen. Se, onko tyttö oikeasti päähenkilön kadonnut tytär, jää epäselväksi aivan kuten se jää *Roxanassakin*. *Roxanassa* äitiään etsivä tyttö tapetaan äitinsä toimesta – myös Susan johdattaa häiritsevän lapsen metsään ja jättää hänet sinne (kuolemaan). Roxana tappaa tai tapattaa tytön säilyttääkseen salaisuutensa ja maineensa, Susan haluaa eroon työstä säilyttääkseen oikeutensa saaren tarinaan.

Kuten moneen kertaan avioituneet ja monien miesten kanssa eläneet Roxana ja Moll myös Susan suhtautuu seksiin hyvin epätunteellisesti, kuin työhön. Bahiasta lähteneellä laivalla Susan on jakanut kapteenin vuoteen ja maksanut näin matkastaan. Ainoaksi jäävästä seksiaktista Cruson kanssa Susan toteaa asiallisesti: "No doubt I might have freed myself, for I was stronger than he. But I thought, he has not known a woman for fifteen years, why should he not have his desire? (...) so I let him do as he wished" (Foe, 30). Yhdyntä herra Foen kanssa taas on Susanille keino saavuttaa päämäärä. Susan näkee itsensä Muusana, joka vierailee runoilijan luona siittäen jälkeläisiä. Vaikka Foe on aktissa aloitteentekijä, Susan on aktiivinen osapuoli, joka alun jälkeen ottaa kontrollin (Foe, 139-140). Seksi on hänelle vaihtokauppaa. Susan myös omaksuu helposti ilman moraalisia ongelmia identiteetin milloin rouva Crusona, milloin rouva Foena. Tämän voi ajatella paitsi kuvastavan miehistä käsitystä naisen löyhästä moraalista myös osoituksena Susanin kekseliäisyydestä ja kyvystä käyttää tilannetta hyväkseen. Toisaalta tässä voi havaita myös

kritiikkiä siihen, ettei 1700-luvulla naisella ollut mahdollisuuksia edetä yhteiskunnassa kuin miehen kautta.

Romaaneina *Roxana* ja *Moll Flanders* ovat jo idullaan herra Foen mielessä. Hän kertoo Susanille kaksi tarinaa Newgaten vankilassa tapaamistaan naisista. Ensimmäinen tarina kertoo naisen seksuaalisesti holtittomasta ja moraalittomasta elämästä, monista aviomiehistä ja hylätyistä ja jopa tapetuista lapsista. Toinen tarina kertoo taas kuolemaantuomitusta naisesta, jonka tuomiota lykätään raskauden takia. Synnytettyään nainen antaa lapsen pois kasvattivanhemmille (*Foe*, 123-125). Tässä on yhtymäkohta *Moll Flandersiin*: myös Mollin äiti on alussa vankilassa ja antaa lapsensa pois. Ensimmäinen tarina taas on Roxanan tarina. Näin Foe kirjoittaa Susanin (naisen) ulos *Robinson Crusoe*sta vain asettaakseen hänet muihin fiktioihinsa. Gallagher toteaa tämän osoittavan, että naisella ei ole paikkaa poliittis-uskonnollisessa saarenvalloituskertomuksessa; naisen paikka on äiti-tytär -suhdetta käsittelevissä psykologisissa romaaneissa (Gallagher 1991, 178).

Toisaalta *Roxana* ja *Moll Flanders* kertovat myös valheista ja petoksesta. Tämä luo varjon myös Susanin hahmon tai ennen kaikkea hänen kertojanhahmonsa ylle. Susan syyttää Foeta valehtelusta, mutta puhuuko hän itsekään totta? Onko Susan uhri, jonka tarinaa vääristellään vai onko kaikki, mitä Susan on kertonut, vain valhetta ja petosta? Kun Jack saattaa taloon Susanin väitetyn tyttären, Susan on kauhuissaan - onhan hän vähän aikaisemmin yrittänyt päästä eroon tytöstä jättämällä tämän kuolemaan metsään. Tytön ilmestyminen ja hänen sinnikäs väitteensä siitä, että hän on Susanin tytär, saavat Susanin kyseenalaistamaan todellisuutta. "But now I am full of doubt, Nothing is left to me but doubt. I am doubt itself. Who is speaking me? Am I a phantom too?" (*Foe*, 133). Mikä on mielikuvituksen tuotetta, mitkä todellisuutta, mikä seipitettyä? Hieman myöhemmin Susan miettii, voisiko tyttö olla jonkinnäköinen kummitus ja muistelee Foen papereista löytämänsä tarinaa, jossa rouva Barfield-nimisen naisen luo tulee kyläilemään hänen ystävänsä, joka myöhemmin osoittautuu kuolleeksi. Tässä viitataan Defoen teokseen *The Apparition of Mrs Veal* (1705)<sup>28</sup>. Tosin Susan sekoittaa nimet; Defoen teoksessa rouvan nimi on Bargrave, ei Barfield. Foe antaa tylyn vastauksen Susanin kysymykseen, ovatko kummitukset mahdollisia: "as to who among us is a ghost and who not I have nothing to say: it is a question we can only stare at in silence, like a bird before a snake, hoping it will not

---

<sup>28</sup> Teosta pidetään yhtenä ensimmäisistä moderneista kummitustarinoista. Lisäksi se on ensimmäisiä Defoen fiktiivisiä tekstejä (Hammond 1993, 62).



swallow us.” (Foe 134). Fiktio, kuvitelma, voi siis nielaista todellisuuden, tai olla ”todellisempaa” kuin todellisuus. Cowart esittää, että *Foe* on allegoria luovasta prosessista ja siinä keskeistä on siihen kietoutuneiden eri fiktioiden välinen suhde ja kaikki se, mitä ne peittävät tai paljastavat. ”Todellisuus” on tuntematon maa, jota ei voi kielen tai tiedon systeemien avulla tavoittaa. Taiteen avulla siitä on kuitenkin mahdollista nähdä väläyksiä (Cowart 1993, 166). Myös herra Foe puhuu moneen otteeseen fiktion voimasta; hän mm. kertoo Susanille Danteen viitaten Helvettiin matkaavasta italialisesta, joka tapaa siellä itkevän sielun, jonka kyynelvet ovat todellisia, vaikka hän itse ei ole (*Foe*, 138). Susan ei jaa Foen ajatuksia siitä, että tarinoissa kuvattu kärsimys ja tunteet olisivat todellisia vaikka niiden tuntija ei olisi, vaan Susan ennemminkin tuntee otteensa todellisuudesta ja itsestään heikkenevän:

In the beginning I thought I would tell you the story of the island and, being done with that, return to my former life. But now all my life grows to be a story and there is nothing of my own left to me. (*Foe*, 133)

Todellisuuden ja fiktion raja on häilyvä. Jos kaikki on tarinaa, olemmeko itse ollenkaan olemassa?

Foe on hypertekstuaalisessa suhteessa Defoen *Robinson Crusoe*en ja lisäksi edellä osoitettujen intertekstuaalisten viitteiden kautta kytköksissä lähes kaikkiin Defoen merkittäviin teoksiin. Näin kirjailijan koko tuotanto muodostaa keskeisen intertekstuaalisen taustan *Foen* tulkinnalle. Ja koska Defoeta pidetään englantilaisen romaanin perustajana ja erityisesti sen realistisen tradition pioneerina, kuten esimerkiksi Hammond (1993, 20) toteaa, yhteys laajemminkin englantilaiseen kirjallisuuteen ja kulttuuriin korostuu. Tämä Attridgen sanoin ”kanoninen intertekstuaalisuus” on keskeinen periaate, joka vahvistaa *Foen* kiinnittymistä länsimaisen kirjallisuuden kaanonin. Koska kaanonin säilyminen on aina kiinni siitä, että myöhemmät jäsenet viittaavat vanhempiin jäseniin, *Foe* samaan aikaan edellyttää ja uusintaa edeltäjiensä kanonisen statuksen (Attridge, 69). Lisäksi *Foessa* Defoen fiktiivisten henkilöhahmojen elämään sekoittuu historiallisen Daniel Defoen elämä. *Foen* ja muiden Coetzeen romaanien intertekstuaalisuus voidaankin Attridgen mukaan tulkita myös pyrkimyksenä kiinnittää huomiota siihen, miten kaikki tekstit on aina rakennettu ympäröivän kulttuurin resursseista (Attridge, 73). Tämä korostaa sitä, että *Foe* on enemmän kuin vain *Robinson Crusoe*en uudelleenkirjoitus tai muunnos. Se kertoo ennen kaikkea kirjailijan työstä, fiktion luomisesta ja fiktion ja todellisuuden suhteesta.

### 3.3.2. *Foe* ja Shakespearen *The Tempest*

Monet tutkijat ovat huomauttaneet yhteydestä Defoen *Robinson Crusoen* ja Shakespearen *The Tempest* -näytelmän välillä (kts. mm. Mannoni 1956, Loxley 1990, Gallagher 1991), Loxleyn mukaan *Robinson Crusoe* olisi jopa *The Tempestin* uudelleen kirjoitettu versio (Loxley 1990, 6). Yhteydet teosten välillä on helppo havaita. Molemmissa on kyse haaksirikkoutumisesta autiolle saarelle. Molempien päähenkilöt ovat saarelle alun perin vastantahtoisesti joutuvia länsimaisia miehiä, jotka tuovat mukanaan imperialistisen järjestyksen. Sekä *Crusoe* että *Prospero* muokkaavat saarta mieleisekseen, hallitsevat sitä ja siellä asuvia muita asukkaita. Valloittamisen tai kolonisaation kritiikkiä ei kummassakaan ole havaittavissa. *Robinson Crusoen* kautta *Foe* on myös itsestään selvästi yhteydessä *The Tempestiin*, mutta yhteys ei ole pelkästään välillinen. Attridge huomauttaa, että teosten rakenteellisten ja temaattisen samankaltaisuuksien lisäksi tärkeää on *The Tempestin* keskeinen asema erityisesti englantilaisten kolonialististen asenteiden perustana. (Attridge 2004, 66). *Robinson Crusoen* kriittisenä uudelleenkirjoituksena *Foe* asettuu vastustamaan englantilaista itsetietoista ja omahyväistä kulttuuria, englantilaista siirtomaapolitiikkaa ja sen oikeuttanutta kirjallisuutta<sup>29</sup>.

Fridayn hahmossa Coetzee on lähempänä Shakespearea kuin Defoeta. Polttopuun kerääminen on sekä Calibanin että Fridayn tehtävä. Shakespearen Caliban on noidan poikana hirviö ja kammottavan ruma villi-ihminen, lähellä eläintä. Myös Coetzeen Friday on ruma, tai ainakin ulkonäöltään länsimaisesta ihanteesta poikkeava leveinen, pienine silmineen ja villaisine hiuksineen. Susanin ensimmäinen reaktio tähän rannalla tapaamaansa hahmoon on pelko, sen jälkeen välinpitämättömyys; hän ei kiinnitä saarella Fridayhin enempää huomiota kuin keneen tahansa bahialaiseen orjaan. Vaikka tieto Fridayn silvotusta kielestä kauhistuttaa Susania ja herättää hänessä sääliä, hän suhtautuu Fridayhin edelleen kuin koiraan tai muuhun kotieläimeen.

---

<sup>29</sup> Toisaalta *Foen* yhteys ylipäättään englantilaiseen kirjallisuuteen on vahva. Attridge esittää, että *Foen* viimeisessä luvussa ja varsinkin sen viimeisessä kappaleessa on havaittavissa yhteyksiä ja kaikuja englantilaisen kirjallisuuden ja kulttuurin kannalta keskeisiin teoksiin. *The Book of Common Prayerin* versio Psalmista numero 45 käsittelee haaksirikkoa ja toivoa pelastumisesta: "Thou that art the hope of all the ends of the earth and of them that remain in the broad sea". Tunnistettavissa on myös Wordsworthin *Preludesta* "gentle breeze", joka "beats against my cheek". (Attridge 2004, 66).

Prospero ja Miranda opettavat Calibanille englantia jalostaakseen hänet brutaalista villistä sivistyneeksi mieheksi. Caliban oppiikin englannin kielen ja yrittää sitten monin tavoin kapinoida isäntäänsä vastaan. Coetzeen kielellön Friday ei kykene oppimaan englannin eli maailman kieltä. Tilanteessa korostuu vallan ja puheen riippuvuus toisistaan. Myös seksuaalisuus assosioituu verbaaliseen kyvykkyyteen. Caliban yrittää raiskata hänelle kieltä opettaneen Mirandan ja uhoaa halunneensa siittää maailman täyteen calibaneja (Myrsky, 50, I näytös, II kohtaus, säkeet 433-435). Friday taas ei osoita saarella eikä myöhemmin Englannissa minkäänlaista seksuaalista halua, mitä Susan ihmettelee useaan otteeseen. Susan on tottunut miesten haluun, ja Fridayn haluttomuuden takia hän epäileekin kielettömän orjan olevan samalla kuohittu orja: "whether the lost tongue might stand not only for itself but for a more atrocious mutilation; whether by a dumb slave I was understand a slave unmanned" (*Foe*, 119). Oli Friday sitten kastroidu tai ei, seksuaalisen halun puutteen kautta hän on voimakkaassa kontrastissa Calibanin kanssa. Gallagher näkee tässä metaforisen viittauksen kynän ja falloksen (pen – penis) välillä. Puhumaan kyvytön mykkä Friday on tuomittu voimattoman feminiinisyyden tilaan. Halu ja kieli, varsinkin kirjoitus, ovat läheisesti kytköksissä toisiinsa. Toisaalta Gallagher myös huomauttaa, että kohtaus, jossa Susan näkee alastoman Fridayn tanssimassa hurjaa pyörivää tanssiaan, on voimaakkaan seksuaalinen. "The whirling robe was a scarlet bell settled upon Friday's shoulders and enclosing him; Friday was the dark pillar at its center." (*Foe*, 119). Friday saattaa olla kyvykkäämpi, myös puheeseen, kuin Susan luulee (Gallagher 1991, 181). Kiinnostavaa tässä on, että nimenomaan taiteen, tässä tapauksessa tanssin kautta vihjataan Fridayn puheen mahdollisuuteen. (Taidetta Fridayn puheena olen käsitellyt tarkemmin aiemmassa luvussa 3.1.).

Fridayn hahmon lisäksi intertekstuaalinen yhteys *The Tempestiin* näkyy epäsuorasti kielen tasolla. Derek Attridge kuvailee tätä sanoin "by means of the half-heard echoing of the literary tradition it thereby claims association with". Attridge esittää, että *The Tempestin* kahdessa ensimmäisessä kohtauksessa useasti toistuvat sanat kuten sink, ooze, ship, water, cabin, wreck, washing, shore, island ja earth toistuvat myös Foen viimeisessä luvussa. Näin hypoteksti hohtaa tai paistaa läpi, vaikka alluusio jääkin vihjauksen tasolle (Attridge 2004, 66). Vihjauksen tai tällaisen heikon kaiun kuuleminen ei ole kaikkien lukijoiden ulottuvilla, vaan se edellyttää laajaa Shakespearen teosten tuntemista; lisäksi

allusio ei ole näkyvissä käännöksissä vaan toimii vain englannin kielellä. Tässä näkyy intertekstuaalisuuden kulttuurisidonnaisuus.

Kiinnostava yhteys *Foen* ja *The Tempestin* välillä löytyy kirjojen loppuista. *Foen* viimeisessä monitulkintaisessa luvussa risteilee erilaisia tarinoita ja versioita, joiden lopullista merkitystä lukija jää pohtimaan. Myös Prosepero jättää loppumonologissaan katsojille vallan päättää siitä, miten hänelle lopulta käy: merelle tai karille, Napoliin tai takaisin saarelle. ”Nyt olen vailla voimaa, jonka mahti toi” (Myrsky, 152). Kirjailijalla on voimaa niin kauan kuin hän kirjoittaa tarinaansa. Sen jälkeen tarina alkaa elää omaa elämäänsä.

### 3.3.3. *Foe* ja Tournierin *Perjantai*

Michel Tournierin *Perjantai eli Tyynenmeren kiirastuli* (1976/80) on modernina robinsonadina selkeästi intertekstuaalisessa yhteydessä sekä Daniel Defoen *Robinson Crusoeen* että Coetzeen *Foehun* – kirjallisuuden professorina Coetzee epäilemättä tunsi Ranskan tunnetuimpiin nykykirjailijoihin kuuluvan Tournierin tuotantoa. Konkreettinen yhteys löytyy Cowartin mukaan Susanin kertoessa turhautuneena herra Foelle Cruson menneisyydestä: yhden tarinan sijasta Cruso kertoo Susanille tarinoiden ”sekamelskan”, jossa on viitteitä mm. Defoen ja Tournierin robinsonadeihin (Cowart 1993, 168).

*Perjantaissa* länsimainen sivistys näyttäytyy järjettömänä pahana ja vain paluu luonnonmukaiseen olotilaan tuo päähenkilölle onnen ja rauhan. Alkuun Tournierin Robinson yrittää Defoen Robinsonin lailla tavoin selviytyä ja päästä pois saarelta, hän kartoittaa saarta, hankkii kotieläimiä ja kerää omaisuutta. Hän myös rakentaa saarelle ”painojen ja mittojen konservatorion” ja säättää saarelleen säännöt. Samaan aikaan hän tajuaa noudattamiensa rituaalien keinotekoisuuden, tuntee syvää epätoivoa yksinäisyydestään ja lievittää sitä hakemalla yhteyttä saareen, maahan ja luontoon.

Kuten Defoen Robinson Crusoe on täysin vailla seksuaalisia haluja, myös Tournierin Robinson on alussa tiukka puritaani, joka kieltää ja tukahduttaa seksuaalisuutensa, mutta pikku hiljaa saari alkaa kiihottaa häntä yhä feminiinisemmiksi käyvillä piirteillään. Hänen ”sydämensä ja lihansa tarpeet” alkavat taivuttaa häntä saaren puoleen. Saaren uumenissa oleva luola alkaa merkitä äitiä, ja lopulta alastomana, maidolla itsensä voidelleena Robinson tunkeutuu luolan perimmäiseen sopukkaan. Tästä saaren

kohdusta uudestisyntyneenä Robinsonin miehuus nousee uuteen kukoistukseensa. Saari ei ole hänelle enää äiti vaan rakastaja. Ensin häntä kiinnostaa nimenomaan saaren kasvusto naisen vartalon kuvastajana, ja hän elää kuukausia ”onnellisessa suhteessa panamapuun kanssa” (*Perjantai*, 118). Lopulta kuitenkin itse maa, vaaleanpunainen uoma metsikön keskellä muuttuu Robinsonin rakastajaksi ja halujen kohteeksi. Hän valuttaa siemenensä maan uomaan ja iloitsee syntyvistä lemmenmarjoista. Tournier korostaa näin voimakkaasti Robinsonin seksuaalisuutta, joka kumppanin puuttuessa suuntautuu maahan.

Tournierin viriilin Robinsonin rinnalla Coetzeen Cruso on enemmänkin Defoen Crusoen kaltainen lähes täydellisessä aseksuaalisuudessaan. Vaikka autiolle saarelle tulee nainen, heidän välillään on seksiä vain kerran. Kaiken muun ajan Cruso raataa järjettömässä pengerrystyössään, vaikka hänellä ei ole siemeniä, joita kylvää. Susan kysyykin: ”Would he not have been better adviced (dare I say this?) to plant the seed in the only womb there was” tarkoittaen ehkä Tournieriin viitaten kohdulla maata mutta ennen kaikkea itseään. Susan identifioi kirjoittamisen voimakkaasti seksuaaliseen kyvykkyyteen: Crusoa ei kiinnostaa sen enempää seksi kuin päiväkirjan pitäminenkään. Susan taas ottaa aktiivisen seksuaalisen roolin rakastellessaan Foen kanssa tämän talossa. Susan kuvailee itseään muusana, joka vieraillee kohteensa luona ja hedelmöittää tämän inspiraatiolla. Seksi Foen mielestä on rajua ja energistä, mutta Susan toteaa: ”It is always a hard ride when the Muse pays her visits [...] She must do whatever lies in her power to father her offsprng” (*Foe*, 140). Seksin jälkeen Foen suhtautuminen Susaniin muuttuukin aavistuksen verran ja Foe suostuu kiinnostumaan Fridayn tarinasta.

Kohdattuaan *Perjantain*<sup>30</sup> Tournierin Robinson yrittää Defoen Robinsonin tapaan muokata tästä orjansa. *Perjantain* kulttuuri ja olemus on Robinsonin näkökulmasta kehittymätöntä, primitiivistä ja vastenmielistä, ja se on saatava alistetuksi ja tukahdutetuksi. Mutta vaikka Tournierin *Perjantai* oppii kielen, muut Robinsonin *Perjantaihin* kohdistamat sivistys- ja opetusyritykset kilpistyvät tämän poikamaisuuteen ja iloisuuteen. Itsenäinen ja omalaatuinen *Perjantai* ei suostu noudattamaan isäntä-orja -jakoa. Kun *Perjantai* vahingossa räjäyttää Robinsonin ruutivaraston ilmaan, tämän luoma keinotekoinen yhteiskunta saarella murenee, ja Robinsonin on pakko hyväksyä saaren luonnomukaisuus ja oppia elämään alkuasukkaiden tavoin. Näin *Perjantai*, joka siihen asti on ollut Robinsonin tuoteuttaman

---

<sup>30</sup> Puuttuvan ranskankielentaitoni takia olen lukenut Tournierin *Perjantain* suomenkielisenä käännöksenä. Siksi viitataan myös *Perjantaihin* suomenkielisellä nimellä.

opetuksen ja sivistysyritysten kohteena, kohoakin opettajaksi. Osat vaihtuvat: opettajasta tulee oppilas, herrasta tulee palvelija. Tässä Genetten sanoin transvaluaatiossa on nähtävissä Tournierin pyrkimys laajempaan kulttuurikritiikkiin. Kirjailija sanoo itse esseekokoelmassaan *Le Vent Paraclet* (1977)<sup>31</sup> halunneensa omistaa teoksensa Ranskan siirtotyöläisille, joiden varassa hyvinvointiyhteiskuntamme lepää.

[...] Sehän on selvää, ettei noilla kaikenmaailman kadunlakaisijoilla [--] olekaan mitään sanottavaa ja opetettavaa meille, vaan päinvastoin kaikki opittavana meidän koulussamme, ensinnäkin heidän pitää oppia puhumaan sivistynyttä kieltä, Descartesin, Corneillen ja Pasteurin kieltä ja omaksua säälliset tavat ja ennen muuta sallia, että typerät ja ahtaat Robinsonit eli kaikki meikäläiset unohtavat heidät. (Tournier 1980, kannen takataite)

Myös Foessa Cruso opettaa Fridaylle englantia, mutta ainoastaan tärkeimmät sanat. Kieletön Friday ei koskaan voi puhua englantia, eikä hän koskaan opi englantia niin, että hän pystyisi soveltamaan kuulemaansa; hän esimerkiksi osaa sanan *firewood*, mutta ei kykenee yhdistämään sitä yleisempään käsitteeseen *wood*. Friday ei myöskään omaksu länsimaisia tapoja, vaan säilyy loppuun asti omana itsenään. Kuten aiemmin tässä työssä totesin, tämän voi tulkita yhtäältä Friday vajavaisuutena ja kyvyttömyytenä, tai toisaalta osoituksena Fridayn voimasta: hän kerta kaikkiaan kieltäytyy mukautumasta valloittajan kulttuuriin.

Tournierin Robinsonille saari on paratiisi ja hän kieltäytyy lähtemästä saareltaan, vaikka siihen olisi saarelle saapuneen Whitebird-laivan myötä mahdollisuus. Romaani päättyy utooppisiin tunnelmiin, kun Robinson tervehtii nousevaa aurinkoa ja iloitsee tulevasta rauhan ajasta saarella Whitebirdiltä karanneen laivapojan kanssa (*Perjantai*, 250). Myös Coetzeen Crusolle saari on paratiisi, vaikkakin ulkopuolisen silmin luotaantyydyttävä. Kun pelastajat kantavat Cruson laivaan, hän kamppailee kuumeen heikentämänäkin niin rajusti, että useiden raavaiden miesten täytyy pitää häntä aloillaan (*Foe*, 39). Susan iloitsee pelastumisesta, mutta tajuaa pian, että Crusolle laiva on vankila ja että saarelta pois vietyinä mies tulee kuolemaan murheeseen. "With every passing day he was conveyed farther from the kingdom he pined for, to which he would never find his way again. He was a prisoner, and I, despite myself, his gaoler." (*Foe*, 43). Saarelta lähteminen merkitsee sekä Perjantaille että Fridaylle siirtymistä huonompaan maailmaan. Tournierin Perjantai lähdettyään Robinsonilta salaa laivan matkaan todennäköisesti päättyy

---

<sup>31</sup> Tournier, Michel: *Le Vent Paraclet*. Paris: Gallimard, 1977.

orjakauppien kynsiin, kuten Susan C. Brantley toteaa (2009, 128). Coetzeen Friday taas ”sivistyksen parissa” Englannissa menettää fyysisen toimintakykynsä lihoen ja veltostuen (*Foe*, 57) ja päätyy orjuuden kaltaiseen asemaan Susanin hallinnassa. ”I do not love him, but he is mine”, Susan toteaa (*Foe*, 111).

Tournierin *Perjantai* idealisoi luonnonmukaista ja yksinkertaista ”alkukantaista” elämää ja näkee rousseaulaisittain Perjantain jalona villinä, jolta länsimaisella ihmisellä on opittavaa. Näin hän kuitenkin ylistämällä alistaa Perjantain ja tuomitsee tämän pysymään marginaalissa. Genette toteaa, että *Perjantai* on eittämättä hypotekstinsä eli *Robinson Crusoen* transformaatio ja transvaluaatio, josta selkeimpinä osoituksina ovat kirjan nimen osoittama näkökulman vaihdos ja loppuratkaisu, jossa Perjantai lähtee saarelta kohti Englantia Robinsonin jäädessä saarelle. Silti on huomattava, että kirjan nimestä huolimatta Perjantai ei itse kerro tarinaansa, vaan kirjan kertoja on edelleen Robinson Crusoe. Näkökulma on koko ajan länsimaisen valloittajan, vaikka länsimainen sivistys näyttäytyykin pahana ja luonnonmukainen elämä utopiana ja tavoiteltavana asiana. Robinson säilyy näin Genetten sanoin ”kerronnan herrana”.

Someone is here to say, ”Friday was right”, but that someone, despite a seeming devaluation, remains Robinson. The true *Friday*, wherein Robinson would be seen, described, and judged by Friday, has yet to be written. But no Robinson, however well-meaning, can ever hope to write that particular *Friday*. (Genette 1997a, 372-273)

Kiinnostavaa on, että Genette tässä paitsi ennustaa uudenlaisen Perjantain näkökulmasta kirjoitetun robinsonadin syntyä myös toteaa sen olevan lähtökohtaisesti mahdottomuus, ainakaan länsimaisen kulttuurin edustajan toimesta. Coetzee tarttuu tähän haasteeseen kirjoittamalla Robinsonin tarinan uudelleen naisen näkökulmasta, mutta kuten Genette ennustaa, itse Perjantai/Friday jää edelleen mykäksi, hänen tarinaansa ei kuulla. Lisäksi *Foessa* käy selvästi ilmi, että Susaninkaan tarinaa ei lopulta kirjoiteta. Voiko hallitsevassa asemassa oleva valkoinen (mies)kirjailija koskaan tavoittaa alistetun naisen tai mustan kokemusta? Voivatko ne, joilla on oma huone ja näköala, koskaan ymmärtää, mitä niiden puute tekee ihmiselle?

### 3.3.4. Foe ja Woolfin *A Room of One's Own*

Susanille tarinan kertominen on itsemäärittelyä. Kertomalla oman tarinansa Susan löytää oman identiteettinsä. Mutta saarella Cruso ei ole vähäänkään kiinnostunut tarinoista, ei omastaan eikä Susanin. Friday taas on kyvytön kommunikoimaan. Myöhemmin Englannissa kirjailija Defoe ei halua kirjoittaa Susanin tarinaa. Ilman tarinaansa Susan tuntee itsensä aineettomaksi haamuksi.

Return to me the substance I have lost, Mr Foe: That is my entreaty. For though my story gives the truth, it does not give the substance of truth. (--) To tell the truth in all its substance you must have a quiet and comfortable chair away from all distraction, and a window to stare through; and a knack of seeing waves when there are fields before your eyes; and of feeling the tropic sun when it is cold; and at fingertips the words with which to capture the vision before it fades. I have none of these, while you have all. (*Foe*, 51-52)

Susanin sanoissa on selvä viittaus Virginia Woolfin esseeseen ”*A Room of one's own*”, jossa Woolf totetaa: ”a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction” (Woolf 1928, 7-8). Voidakseen kirjoittaa, tarvitsee rauhaa ja oman huoneen, mutta 1700-luvulla elävänä naisena Susanilla ei ole mitään näistä. Asuessaan hetken Foen hylätyssä talossa Susan yrittää ottaa tämän työhuoneen haltuun. Kokemus on kuitenkin outo: pöytä tuntuu vieraalta, ikkunasta avautuva näkymä on erilainen kuin Susan kuvitteli, eikä kynttilöiden puutteesta johtuva pimeys auta kirjoittamisessa (*Foe*, 65). Vaikka nainen saisikin taloudelliset ja materiaaliset esteet ylitettyä, koulutuksen ja perinteen puute kaventaa näköaloja. Woolf kirjoittaa :

”Intellectual freedom depends upon material things. Poetry depends upon intellectual freedom. And women have always been poor, not for two hundred years merely, but from the beginning of time. Women have had less intellectual freedom than the sons of Athenian slaves. Women, then, have not had a dog's chance of writing poetry” (Woolf 1928, 116).

Kuten herra Foe myös Susan itse näkee kirjailijan työn selkeästi miehisenä. Susan kertoo herra Foelle Muusasta, naispuolisesta jumalattaresta, joka vieraillee runoilijoiden luona heidän syvimmän epätoivonsa hetkellä siittäen tarinoita, kunnes runoilijoiden siihen saakka kuivana olleet kynät virtaavat kirjoitusta: ”after which their pens, that have been dry, flow”(*Foe*, 126). Koska miespuolista Muusa-jumalaa ei ole, Susanin on turvauduttava mieheen tarinansa kirjoittamiseksi. Mutta miestä/kirjailijaa ei kiinnosta naisen tarina. Herra



Foe sanoo Susanille: "The island is not a story in itself [...] We can bring it to life only by setting it within a larger story. By itself it is no better than a waterlogged boat [...]" (*Foe*, 117). Foen kirjoittaessa Susanin tarinaa lisääntyy myös hänen halunsa kontrolloida ja ohjata tarinan kulkua, mihin Foe pitää itseään ehdottomasti oikeutettuna. Gallagher toteaa, että kirjailija Jumalan kaltaisena valtiaana on yleinen 1700-luvun metafora. Sekä herra Foe että Susan assosioivat kirjoittamisen valtaan: "authorship and authority are equivalent" (Gallagher 1991, 178). Susan vertaakin herra Foen taloa Jumalan valtakuntaan viittaamalla sarkastisesti Raamattuun (Johannes 14:2): "In Mr Foe's house there many mansions." (*Foe* 77).

Gallagher viittaa Edward Saidiin<sup>32</sup> ja toteaa: "the idea that the writer 'fathers' a text in the same way God 'fathers' the world is built into the very word *author*". Tällainen maskuliininen kirjoitus sisältää selkeän loogisen hierarkian, joka rakentuu genealogisten suhteiden varaan, kuten kirjailija-teksti, alku-keskikohta-loppu ja teksti-merkitys. Kaikkien näiden suhteiden taustalla on ajatus polveutumisesta ja isyydestä (Gallagher 1991, 178). Foe selittää Susanille kärsivällisesti tällaisen järkevän rakenteen merkitystä tarinassa: "it is thus that we make up a book: loss, then quest, then recovery; beginning, middle, then end" (*Foe* 117). Susan tajuaa, ettei hänen tarinansa täytä Foen asettamia vaatimuksia. Silti hän vastustaa Foen kontrollipyrkimyksiä ja pitäytyy tarinassaan. "Minä en ole tarina, herra Foe, hän sanoo moneen kertaan. Mutta jatkuva epävarmuus ja torjunta ja lopulta väärän tyttären ilmestyminen saavat hänet pelkäämään, että Foe anastaa paitsi hänen tarinansa myös luo hänen elämänsä. "But now all my life grows to be a story and there is nothing of my own left to me." (*Foe*, 133). Jos identiteettimme riippuu toisten kirjoittamista tarinoista, olemmeko silloin itse ollenkaan olemassa? Woolfin uttara yritys löytää esseessään vastausta kysymykseen, miksi naisten teoksia ei ole juuri lainkaan länsimaisen kirjallisuuden kaanonissa, muistuttaa hiukan Susanin yritystä kertoa tarinaansa miehelle, joka sitä ei halua kuulla. Sanomisen, puhumisen ja kirjoittamisen valta kietoutuu taloudelliseen ja sosiaaliseen valtaan.

Fridayn kohdalla vallan ja puheen (kirjoittamisen) yhteys korostuu vieläkin selvemmin. Gallagherin mukaan Friday on symboli kaikille, jotka on vaiennettu rodun, sukupuolen ja yhteiskuntaluokan perusteella (Gallagher 1991, 181). Friday on mykkä, koska

---

<sup>32</sup> Edward W. Said: *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books, 1975.

hänen kielensä on katkaistu – tosin lukijalle ei selviä kenen toimesta. Friday on pakotettu hiljaisuuteen, joka on vielä totaalistempaa kuin Susanin. Susan tajuaa tämän itse:

You err most tellingly in failing to distinguish between my silences and the silences of a being such as Friday. Friday has no command of words and therefore no defence against being reshaped day by day in conformity with the desires of others. I say he is a cannibal and he becomes a cannibal; I say he is a laundryman and he becomes a laundryman. (*Foe*, 121)

Myöhemmin Susan toteaa, että tarinan kertoo se, jolla on eniten valtaa. Mustilla orjilla ei ollut valtaa, heidän elämänsä ohjattiin sopimaan valkoisten suunnitelmiin. Niinpä heillä ei ole myöskään tarinaa tai historiaa, he ovat kokonaan toisten määriteltävissä. Mutta kuten Fridayn mykkä hahmo osoittaa, passiivisuuteen ja hiljaisuuteen sisältyy voimaa. Myös Woolf kirjoittaa, että vaikka kirjallisuuden kaanon on miesten kirjoittama, naiskirjailija on silti olemassa:

She lives in you and in me, and in many other women who are not here to-night, for they are washing up the dishes and putting the children to bed. But she lives; for great poets do not die [...] I maintain that she would come if we worked for her, and that so to work, even in poverty and obscurity, is worth while (Woolf 1928, 122-123).

Työ jolla näennäisesti ei ole tulevaisuutta, työ jota tehdään tällä hetkellä pimeydessä ja köyhyudessa, kantaa joskus hedelmää. Tämä toiveikas ajatus näkyy myös *Foen* viimeisen luvun tapahtumissa, kuka viimeisen luvun kertoja sitten onkaan. Jos tulkitsemme, että viimeisen luvun kertoja on Susan, hän löytää äänensä nimenomaan luopumalla imitoimasta miehisen valtakirjallisuuden rakenteita. Jos taas viimeisen luvun kertoja on yleisesti kirjailija, hän tavoittaa jotain tärkeää, kun hän lakkaa kiinnittämästä huomiota tavanomaiseen ja avaa aistinsa kuullakseen jotain muuta. Jos kertoja on Coetzee, hän tavoittaa Fridayn puheen, kun hän hylkää länsimaisen kirjallisuuden kaanonin tarjoamat hahmot ja kääntyy Fridayn puoleen. Vaikka Friday on mykkä, vaikka hänellä ei ole sanoja, vaikka hän on hukkunut laivan hylkyyn, hänen suustaan virtaa silti tarina.

### 3.4. Arkkitekstuaalisuus eli lajityypilliset yhteydet

Genettelle arkkitekstuaalisuus on transtekstuaalisuuden abstraktein ja impilisiittisin muoto:

”the entire set of general or transcendent categories – types of discourse, modes of enunciation, literary genres – from which emerges each singular text” (Genette 1997a, 1).

Arkkitekstuaalisuus tarkoittaa siis muotoja tai genrejä, jotka vaikuttavat rakenteina jokaisen tekstin taustalla. Tekstin ja sen arkkityypin suhde voi olla näkyvissä paratekstuaalisissa viitteissä (esimerkiksi alaotsikossa Novelli tai Esseitä), mutta yhteys voi olla myös täysin artikuloimaton (mt. 4). Teos voi kuulua samaan aikaan moneen arkkityyppiin; tai toisin sanoen, arkkityypin nimeäminen on aina tulkinnanvaraista. Tulkinnanvaraisuus ei kuitenkaan Genetten mukaan vähennä arkkityypin merkitystä, koska tietoisuus siitä asettaa odotukset ja näin määrittää ja ohjaa vahvasti teoksen vastaanottoa ja tulkintaa (mt. 4-5). Lyytikäinen tulkitsee, että Genettelle arkkitekstuaalinen yhteys on ikään kuin poeettinen koodi, eli kirjallisuuden oma merkkijärjestelmä, joka vaikuttaa kielellisen merkkijärjestelmän yllä. Arkkitekstuaalinen yhteys perustuu lajimalleihin eli arkkityyppeihin, ei historiallisiin vaikutussuhteisiin (Lyytikäinen 1991, 145-147).

Arkkitekstuaalisuutta esittelevässä teoksessa *The Architext – an Introduction* Genette lähtee liikkeelle kaunokirjallisuuden klassisesta erottelusta lyriikkaan, epiikkaan ja draamaan. Näitä hän nimittää myös arkkigenreiksi, joiden alla voi olla erilaisia empiirisiä, historiallisesti ja kulttuurisesti määräytyneitä genrejä, joista jokainen voi puolestaan sisältää alagenrejä (Genette 1992, 64-65). Tekstin ja arkkitekstin suhde on abstrakti; Genette kuvailee tekstin ja arkkitekstin suhdetta verkoksi, joka kiinnittää tekstin tiukemmin tai löyhemmin arkkitekstuaalisuuden yhä laajempaan verkostoon. Genette viittaa arkkitekstuaalisuuteen myös sanalla tuonpuoleinen, jossa lukija voi navigoida tai jopa kellua ”jossain tekstin tuolla puolen” (mt. 83-85).

Arkkitekstuaalisuudella siis tarkoitetaan teoksen ympärillä tai yläpuolella olevaa lajityyppiä, jonka edustaja teos tietoisesti tai tiedostamatta on. Mikä sitten on *Foe* lajityyppi? Se on tietysti yhtäältä selkeästi romaani; tai tarkemmin kerronnan ja kielen problematiikkaan keskittyvä postmoderni romaani. Edustamansa kulttuurikritiikin ja tematiikan perusteella se liittyy myös feministisen ja ennen kaikkea postkolonialistisen romaaniin perinteeseen. Kirjoitusajankohdan, kirjailijan taustan ja aseman perusteella *Foe* kuuluu eteläafrikkalaiseen (postkolonialistiseen) romaaniperinteeseen, jonka muita edustajia

ovat mm. Nadine Gordimer ja André Brink. Tai sitten *Foeta* voidaan tarkastella haaksirikkotarinoiden eli robinsonadien lajityyppiin kuuluvana.

Vaikka mikään yllämainituista lajityypeistä ei ole *Foen* kohdalla väärä, väitän, että erityisen tärkeää on sen tarkastelu nimenomaan robinsonadina. Tämä ”robinsonadius” nimittäin määrittää sekä *Foen* muotoa että sisältöä. Sen lisäksi se on ollut selkeästi ja eksplisiittisesti kirjailijan työn lähtökohtana ja määrittää erottamattomasti lukijan tulkintaa. Kun lukija lukee *Foeta*, hän lukee myös kaikkia muita robinsonadeja. Vaikka Genette sanookin, ettei teksti ole itse tietoinen kuulumisestaan johonkin genreen, modernien robinsonadien kohdalla näin ei ole. Defoen kirjan suosio on niin suuri ja sen aloittama genre niin tunnettu, ettei nykypäivänä mikään robinsonadi voi olla ottamatta siihen kantaa. *Foe* on tietoisesti robinsonadi, ja lukija on tietoinen siitä, että se on robinsonadi.

Lähden seuraavassa erittelemään robinsonadia lajityyppinä: toisin sanoen erittelemään niitä piirteitä, jotka ovat kaikissa eri robinsonadeissa keskeisiä. Pyrin myös osoittamaan, että robinsonadi on enemmän kuin pelkkä lajityyppi: se on myytti, jolla on kulttuurissamme keskeinen asema ja jolla kulttuuri uusintaa itseään. *Foe* on robinsonadina osa robinsonadien jatkumoa, mutta se menee pitemmälle kuin muut robinsonadit: kriittisen lähestymistapansa ja erityisesti tekstuaalisen ja metatekstuaalisen luonteensa ansiosta *Foe* asettuu vastustamaan myyttiä ja purkaa myytin takaisin sanoiksi.

### 3.4.1. Robinsonadit myytteinä

Jo ennen Defoeta on ollut tarinoita seikkailuista, haaksirikoista ja kotiinpaluista. Tällaisia ovat esimerkiksi Homeroksen *Odyseia* sekä William Shakespearen *The 12th Night* ja *The Tempest*. Hieman tuntemattomampia tarinoita ovat saksalaisen Grimmelshausenin *Seikkailukas Simlicissimus* (1669) ja Henry Nelillen perherobinsonadi *The Isle of Pines* (1668) (Hirn 1990, 51,72). Sanna Nyqvist kirjoittaa: ”Kirjallisuuden kartastossa saaret ovat Odyseista lähtien olleet erityisiä paikkoja, joissa maantiede muuttuu merkityksiksi. Saari on mikrokosmos, kuvitteellinen maailma, jossa pätevät toiset lait.” Aution saaren tarinassa on mahdollista tarkastella yksilön selviämistä uusissa olosuhteissa. Nyqvist jopa toteaa, että maailmankirjallisuus alkaa saarista (Nyqvist 2013, ei sivunumeroita). Mutta se, että Defoen *Robinson Crusoe* kytkeytyy englantilaisen romaanikirjallisuuden syntyyn ja on yksi

ensimmäisistä kirjallisista bestselleristä, antaa sille erityisen, perustavanlaatuisen aseman saarikertomusten joukossa. *Robinson Crusoe* on aloittanut kokonaan uuden genren, robinsonadin, jonka erottaa aiemmista saarikertomuksista sen pedagogisuus ja ohjelmallisuus; Defoen romaania on yleisesti pidetty opettavaisena kuvauksena länsimaisen ihmisen kyvykkyydestä, ja sitä on käytetty laajasti kasvatuksellisiin tarkoituksiin. Saariluoma puhuu jopa pedagogisten robinsonadien ja kasvatuskokeilujen *tulvasta*, joka alkoi valistusfilosofi Rousseau'n kuuluisasta kasvatuseroosista *Émile* (1762), jossa kuvaillaan nimihenkilön luonnonmukaista, tekemiseen ja kokemukseen perustuvaa kasvatusta kohti hyvää ja hyödyllistä ihmistä<sup>33</sup>. Rousseau pitää Robinson Crusoea luonnonmukaisen ja ihanteellisen kasvatuksen onnistuneena esimerkkinä, ja Defoen romaani onkin ainoa kirja, joka teoksen nimihenkilölle annetaan luettavaksi ennen murrosikää (Saariluoma 2000, 268). Rousseau'n jälkeen monet kasvattajat ja opettajat löysivät kirjan, ja siitä toimitettiin innokkaasti lyhennelmiä, jotka keskittyivät nimenomaan Crusoen saarella viettämään erakkoelämään - Petri Tamminen toteaa *Robinson Crusoen* uusimman suomennoksen saatesanoissa, että lukemattomat toimitetut versiot ovat sittemmin tehneet Robinson Crusoea maailman tunnetuimman nuortenkirjan (Tamminen 2000, 717-718).

Defoen jälkeisiä robinsonadeja on lukuisia: mm. Stevensonin *Kidnapped*, J. Kirkbyn *Automathes* ja G.G. de Beaurieun *L'élève de la nature* (Hirn 1928, 196-226). Myös Jules Vernen monet teokset kuten *Kapteeni Grantin lapset* (1867-1868), *Sukelluslaivalla maailman ympäri* (1870) ja *Salaperäinen saari* (1874) ovat robinsonadeja samoin kuin Louis Stevensonin *Aarresaari* (1883). Uudemmissa kirjailijoista aiheeseen ovat aiemmin mainittujen Giraudoux'n, Tournierin ja Coetzeen lisäksi tarttuneet mm. William Golding romaanissaan *Kärpästen herra* (1954), Maxine Hong Kingston teoksessaan *China Men* (1980) ja Derek Walcott näytelmässään *Pantomime* (1978). Robinsonadeina voidaan pitää myös

---

<sup>33</sup> Kasvatus tässä tarkoittaa nimenomaan poikien kasvattamista. Mm. Maxine Hong Kingston ironisoi tätä robinsonadien pedagogisuuden mieskeskeisyyttä ja maskuliinisuutta teoksessaan *China Men* (2005). Siinä tyttö-päähenkilölle kerrotaan robinsonadia eli tarinaa autiolle saarelle haaksirikkoutuvsta merimiehestä nimeltä Lo Bun Sun, joka on kiinalainen muunnos nimestä "Robinson". Lo Bun Sunin nimi viittaa kiinaksi mm. alastomuuteen, lojaalisuuteen ja muuliin. "Lo Bun Sun was a mule and toiling man, naked and toiling body, alone, son and grandson, himself all the generations" (s. 454). Tyttökertojan mielestä tarina on tylsin, minkä hän on ikinä kuullut. Hän myös ihmettelee monessa kohtaa Lo Bun Sunin toimien järjettömyyttä, esim. hänen turhaa ja pakonomaista raatamistaan ja vihamielistä suhtautumista saarelle ilmestyviin muihin ihmisiin.

monia nykyaikaisia tosi-tv-ohjelmia kuten *Selviytyjät*<sup>34</sup> (alkaen vuodesta 2000) ja *Fort Boyard* (2010-2019). Myös Robert Zemeckiksen ohjaama elokuva *Cast Away* (2000) sekä ABC:n tuottama menestysarja *Lost* (2004-2010) ovat Robinson-muunnelmia.

Arkkitekstuaalisesti robinsonadius määrittää sen eri versioiden juonta, rakennetta, miljöötä ja tematiikkaa. Kaikkien robinsonadien juoni noudattaa tietynlaista kaavaa: alussa päähenkilö on (meri)matkalla jonnekin, mutta jonkin epäonnisen tapahtuman seurauksena hän haaksirikkoutuu yksin autiolla saarelle ja joutuu näin eristykseen. Alussa elämä on vaikeaa, mutta pikkuhiljaa hän sopeutuu saarelle ja oppii käyttämään sen tarjoamia mahdollisuuksia hyväkseen. Useat robinsonadit päättyvät kuvaukseen siitä, miten päähenkilö pelastuu saarelta ja palaa sivistyksen pariin. Miljöössä olennaista on eristyneisyys, joka tyypillisimmillään toteutuu autiolla saarella, jota meri ympäröi joka puolelta. Päähenkilö joutuu irralleen omasta yhteisöstään ja joutuu selviämään yksin, ilman yhteisön tarjoamia rakenteita. Sanna Nyqvistin sanoin robinsonadi käsittelee luonnon ja sivilisaation suhdetta aution saaren laboratoriossa ja opettaa selviämään mahdottomissa olosuhteissa (Nyqvist 2013, ei sivunumeroita). Näin robinsonadien keskeiset teemat liittyvät yksilön ja yhteisön sekä sivilisaation ja luonnon välisiin suhteisiin.

Robinsonadilla on aivan erityinen asema kulttuurissamme, koska sen toisintoja ja muunnoksia on niin paljon. Robinson Crusoen tarinan ja hahmon tuntevat nekin, jotka eivät ole Defoen teosta koskaan lukeneet. Kyseessä on tietyllä tavalla ”pysyvä” tai ikeiaikainen suuri kertomus, joka kerrotaan aina uudelleen. Saariluoman mukaan tällainen aiheeltaan merkittävä ”suuri kertomus” muuttuu myytiksi, kun se ei enää vastaa historiankirjoituksen esittämiä tosiasioita ja kun siinä on erotettavissa selkeästi ideologinen tendenssi. Myytillä tarkoitetaan siis uskomusta, selittävää kertomusta, jolle ei ole rationaalista perusteita. (Saariluoma 2000, 9-10). Jean-Luc Nancy pitää myyttiä yhteisöä koossapitävänä voimana. Hän kuvailee tarinankertojaa, jonka kertoma tarina yhdistää ihmiset ja antaa yhteisölle olemassaolon tarkoituksen. Tarinassa kieli nousee arkisen kommunikaation ja vaihdon välineestä symboliselle tasolle. Yhteisö syntyy tarinankertojan ympärille – kertomusta ennen oli vain olemassaoloa, ja vasta kertomus toi ihmiset yhteen, yhteisen kokemuksen ja ajatusten äärelle. Tämä yhteisön ja sivilisaation kannalta perustavanlaatuinen kertomus on myytti. Se selittää ihmisille, keitä he ovat ja miksi he ovat. ”In listening they understand

---

<sup>34</sup> Nykyään yhdysvaltainen tv-sarja *Survivor* (CBS & Burnett) perustuu ruotsalaisen Strix-tuotantoyhtiön Robinson-formaattiin.

themselves and the world, and they understand why it was necessary for them to come together and why it was necessary that this be recounted to them.” (Nancy 1991, 43-44). Saariluoman mukaan myytti esittää kertomuksen kautta, mitä jokin on ja mitä sen kuulu olla. Perinteisesti myytin perusta on uskonnollinen (sakraali), mutta se voi myös olla maallinen (profaani). Profaani myytti eroaa ei-myyttisistä kertomuksista siinä, että se asettuu vastakkain modernin empirismin kanssa, joka tutkii todellisuutta aistihavainnoin ja empiirisiin kokemuksiin nojaten. Myyttinen kertomus sen sijaan ei nojaa empiriaan vaan on eräänlainen modernin ajan mallikertomus, joka tuo merkitsevää järjestystä kokemuksen kaoottisuuteen. Myyttiä tai sen alkuperää ei tarvitse perustella, koska se oikeuttaa itse olemassaolonsa (Saariluoma 2000, 26-27).

Robinson Crusoen kertomus on tällainen mallikertomus eli myytti, joka selittää länsimaisen individualistisen modernin ihmisen ja kulttuurin syntyä ja oikeuttaa sen aggressiivisen laajentumisen ja kolonialismin. Defoen Robinson Crusoe haaksirikkoutuu autiolle saarelle ja vaikeuksien jälkeen oppii paitsi pärjäämään vaativissa oloissa myös alistaa saaren luonnon ja myöhemmin paikallisen asukkaan valtansa alle ja muuttuu näin saaren kuninkaaksi. Hän taistelee yksin luontoa vastaan ja selviää voittajana. Ihminen toteuttaa näin Jumalalta saamansa raamatullista tehtävää luomakunnan kruununa ja hallitsijana. Daniel Defoen tuotantoa tutkinut Ian Watt kutsuukin Robinson Crusoe -tarinaa keskeiseksi länsimaisen individualismin miesmyytiksi ja yhdeksi länsimaisen sivistyksen suureksi myytiksi (Watt 1972, 95). Robinson Crusoen tarinan lisäksi muita länsimaisen kulttuurin kannalta keskeisiä moderneja profaaneja myyttejä ovat Saariluoman mukaan kertomukset Faustista, Don Juanista ja Don Quijotesta, joissa kaikissa kiteytyy jokin uudelle ajalle ominainen ihmisen olemisen mahdollisuus (mt., 27). Robinson-myytti on levinnyt kattavasti länsimaihin – esimerkiksi Pirjo Ahokas pitää amerikkalaisessa mytologiassa keskeistä lännen valloittamisesta kertovaa individualistista ja mieskeskeistä lännen myyttiä Robinson-myytin jatkumona. Hänen mukaansa Robinson Crusoen tarinan vetovoima liittyy länsimaisen yritteliäisyyden ja edistyksen ajatuksiin, englantilaisen imperiumin laajenemiseen ja Yhdysvaltain alkumyyttinä pidetyn ”lännen myytin” leviämiseen (Ahokas s. 263-265).

Robinson-myytti on siis kaikkien robinsonadien taustalla vaikuttava arkkiteksti – Genetten sanoin ”tuonpuoleinen”. Vaikka robinsonadit ovat keskenään myös erilaisia ja sisältävät yksilöllisiä piirteitä, ne ovat silti Robinson-myytin ilmentymiä ja suhteessa siihen.

Cowart esittää Levi-Straussiin<sup>35</sup> viitaten, että muiden myyttien tapaan Crusoe -myytti muuntuu aina kerronnasta toiseen, mutta myytin ydinrakenne on ajaton, se selittää niin mennyttä, nykyhetkeä kuin tulevaisuuttakin. Kaikki aiemmat ja tulevat versiot ovat läsnä myytissä (Cowart 1993, 168). Nyqvist toteaa, että vaikka myytin merkitys uudelleenkirjoituksessa muuttuisikin, on se silti aina tunnistettavissa rakenteellisten tai temaattisten piirteidensä osalta. Näin uusi tulkinta ei vertaudu pelkästään mahdollisesti säilyneeseen alkuperäiseen tulkintaan vaan koko myyttiä koskevaan kirjalliseen tulkintatraditioon. ”Näin siis kirjallisuuden toistuva paluu varhaisiin mytologioihin voidaan nähdä myös paluuna kirjallisuuden omille juurille, sen oman alkuperän mysteereihin.” (Nyqvist 2000, ei sivunumeroita). Robinson-myytin mysteereitä, joita jokainen robinsonadi tavallaan tulkitsee, ovat sen herättämät temaattiset kysymykset yksilön ja yhteisön sekä luonnon ja kulttuurin suhteista, sekä minän suhteesta toiseen. Vaikka teos asettuisi oppositioon myytin kanssa, kuten esim Giraudoux tai Tournier, alkuperäinen on silti läsnä. Robinson-myytti on kaikkien robinsonadien käyttövoima.

### 3.4.2. *Foe* ja Robinson-myytin purku

”The idea of myth alone perhaps presents the very Idea of the West”, toteaa Nancy. Tähän länsimaisuuden ”ideaan” liittyy pakonomainen tarve palata oman alkuperänsä mysteereihin, jotta kulttuuri voi uusintaa itsensä (Nancy 1991, 46-47). Defoen robinsonadi ja muut varhaiset robinsonadit kytkeytyvät vahvasti länsimaisen patriarkalismin ja kolonialismin ideologiaan. Sen keskiössä on kristillinen etiikka ja työnteon korostaminen, yksin pärjääminen. Sankari on mies, joka kyvykkyytensä ja neuvokkuutensa avulla alistaa villin ja vihamielisen luonnon hallintaansa. Samalla koskematon luonto asetetaan kulttuurin ja sivistyksen piiriin. Luonto on arvaamaton toinen, josta sankari työn avulla muokkaa sivistyneen. Robinsonadissa näkyy uudisraivaajahenki parhaimmillaan, ja siinä kitetäytyy niin moni keskeinen länsimaisen kulttuurin imperatiivi, että sitä voi kutsua länsimaisen kulttuurin kuvaksi tai kulttuuria koossapitäväksi voimaksi, kulttuurin alkutekstiksi tai

---

<sup>35</sup> Lévi-Strauss, Claude (1963): *The Structural Anthropology*, transl. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic Books.



ydinkertomukseksi, jolla on voimaa liimata yhteisö yhteen ja antaa sille olemassaolon tarkoitus.

Gallagherin mukaan ”perinteisessä Defoe-tutkimuksessa” Robinson Crusoe -myytti on nähty kuvauksena, jossa rationaalinen sivistys kovan työn ja uskon avulla voittaa villin ja takapajuisen luonnon. 1990-luvulta alkaen käsitys *Robinson Crusoe*sta on kuitenkin muuttunut, kun yhä useammat tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota sen imperialistisiin piirteisiin. Mm. kriitikko Lewis Nkosi<sup>36</sup> kuvaa Robinson Crusoea ”as a central cultural text extolling a myth of civilization based on oppression.” (Gallagher 1991, 170-171).

Nancy huomauttaa, myytin synty on sidoksissa sen valtaan, ja myytillä on aina myös tuhoavaa voimaa. Nancy viittaa tässä esimerkiksi natsismiin ja arjalaisuuden ideologiaan: halu myytin tuomaan valtaan johtaa rikoksiin ihmiskuntaa vastaan (Nancy 1991, 46-47). Natsit rakensivat ideologiansa myyttien varaan ja perustelivat toimintaansa myyteillä. Hanna Meretojan mukaan natsismin ja myyttien yhteys osoittaa, miten myyttien voima voi olla vaarallista. Silti ne ovat erottamaton osa länsimaista kulttuuriamme ja kiinteä osa modernin ihmisen yritystä rakentaa maailmaan järjestystä (Meretoja 2000, 218). Robinsonadien tematiikka on kytköksissä ideologiaan, joka näkee luonnon kulttuurille, naisen miehelle ja muut kulttuurit länsimaiselle kulttuurille alisteisena. Näin Robinson-myytti ylläpitää ihmisyyden kannalta haitallisia arvoja.

Varhaiset robinsonadit toimivat länsimaisen kolonialismin puolustuspuheina, mutta myöhemmissä robinsonadeissa tämä kolonialistinen ideologia on pyritty kyseenalaistamaan. Saariluoma viittaa mm. feministiseen kirjallisuuteen, joka on pyrkinyt osoittamaan, että kulttuurimme myytit eivät ole pysyviä vaan patriarkaalisten asenteiden tuottamia ja rakentamia, ja niistä on mahdollista kirjoittaa uusi, naisnäkökulmasta luotu versio ja tuoda näin esille vaiennetun ihmisryhmän näkemys asioihin. Myös ylipäätään postkolonialistinen kirjallisuus ja kirjallisuudentutkimus ovat kyseenalaistaneet myytin, jossa eurooppalainen kulttuuri samastetaan kulttuuriin ja rationaalisuuteen ja muut kulttuurit nähdään kulttuurin vastakohtana, barbariana (Saariluoma 2000, 50-51). Myytin uudelleenkirjoittaminen kriittisestä näkökulmasta kiistää sen merkityksen ja vähentää sen voimaa; kuten esimerkiksi Marja Leena Hakkarainen huomauttaa, myytin uudelleen

---

<sup>36</sup> Nkosi, Lewis: *Home and Exile and Other Selections*. New York: Longman 1983.

kirjoittamisessa ei ole kyse vain pohjatekstin uudelleenkirjoittamisesta, vaan vastadiskurssin luomisesta sen sisältämälle ideologialle.

Niinpä esimerkiksi Robinsonin tarinalle kirjoitetut vastakertomukset eivät varsinaisesti käy polemiikkia Defoen romaanitekstin vaan länsimaisen ylemmydentunnon ja individualismin ihannoinnin kanssa, ilman että ne haluaisivat tai voisivatkaan kokonaan irtautua länsimaisen kirjallisuuden ja kulttuurin traditiosta. (Hakkarainen 2000, 298-299).

Myytit menettävät voimaansa, kun niiden myyttisyys tehdään näkyväksi, kun niiden taustalla oleva ideologia kiistetään, kun ne kirjoitetaan uusiksi ja tarjotaan tilalle uusi vaihtoehtoinen myytti. Kaikista eniten myytti menettää voimaansa, jos itse sen myyttinen rakenne puretaan, osoitetaan koko myyttisen ajattelun keinotekoisuus. Nancy käyttää tästä nimitystä myytin keskeyttäminen. Myytti keskeytyy, kun yhteisö ymmärtää sen olevan myytti (Nancy 1991, 52). Nancyn mukaan myytin voimakkain keskeyttäjä on kirjallisuus ja kirjoittaminen. "[...] literature's revelation, unlike myth's, does not reveal, in a general way, *some thing* – it reveals rather the unrelievable: namely, that it is itself" (mt. 63). Kirjallisuus tai tarkemmin kirjoittaminen viittaa itseensä ja tekee näkyväksi itsensä. Valtaosa *Foen* tapahtumista sijoittuu Englantiin ja aikaan saarelta pelastumisen jälkeen, jolloin Susan yrittää kertoa saariseikkailustaan kirjailija Foelle. Eli enemmän kuin haaksirikosta kirja kertoo tarinoista, puheesta ja puhumattomuudesta, kirjoittamisesta ja kirjailijuudesta. Coetzee ei kirjoita vastamyyttiä, vaan keskeyttää myytin tekemällä *Foesta* transtekstuaalisen sokkelon, joka viittaa lukemattomiin lähteisiin. *Foe* ei viittaa todellisuuteen tai "totuuteen" (kuten myytti pyrkii tekemään) vaan ainoastaan itseensä ja muihin tarinoihin. Näin Coetzee korostaa sitä, että teos on rakennettu ja tuotettu kielen avulla ja pakottaa kiinnittämään huomiota sen ja myös sen taustalla olevien muiden tarinoiden keinotekoisuuteen ja kyseenalaistaa koko myyttisen tarinan käsitteen. *Foe* on koko ajan tietoinen itsestään kirjoittamisena ja päättyy kysymään, onko mitään oikeaa tai todellista tarinaa edes olemassa – ainakaan sanoilla kerrottavaa. Näin Coetzee purkaa Robinson-myytin takaisin sanoiksi korostaen kielen kyvyttömyyttä tavoittaa todellisuutta.

Transtekstuaalisen rakenteen lisäksi myös Fridayn hiljaisuus keskeyttää myytin ja vastustaa lukemasta *Foeta* Robinson-myytin jatkumona. Länsimainen logosentrinen kulttuuri perustuu symboliseen järjestykseen; kulttuurin marginaalissa tai kokonaan sen ulkopuolella olleiden (nainen, mustat) on mahdotonta puhua kulttuurin kieltä omaksumatta

sen valtarakenteita. Susanin tarinan arvoitus tai aukko on Fridayn puuttuva kieli ja puuttuva tarina. Susan toteaa:

The story of Friday's tongue is a story unable to be told, or unable to be told me. That is to say, many stories can be told of Friday's tongue, but the true story is buried within Friday, who is mute. The true story will not be heard until by art we have found a means of giving voice to Friday. (*Foe*, 118)

Fridayn hiljaisuus tekee Susanin tarinasta vajaan, se amputoi sen, niin, että siitä ei voi tulla kokonaista. Näin Fridayn hiljaisuus estää Susanin/naisen tarinaa tulemasta kuulluksi uutena vastamyyttinä. Gräben mukaan se, että Susan, eli monesta kirjallisuuden naishahmosta koostettu ja kulttuurisesti alistettu nainen, on robinsonadin kertojana, korostaa tarvetta tarkastella uudelleen fiktion, kertomisen ja todellisuuden suhdetta. Kolme ensimmäistä lukua, joissa Coetzee "siteeraa" Susan Bartonin kertomusta, pyrkivät aloittamaan uuden feministisestä näkökulmasta kerrotun tarinan. Mutta uuden tarinan luomisen esteenä on silvotun Fridayn hiljaisuus (Gräbe, 1989, 179). Cowart toteaa Levi-Straussia ja Lacania mukaillen, että myyttiin jäävät aukot korostavat sitä, että todellisuus on mysteeri, "hiljaisuus", jota symbolisesta järjestyksestä käsin ei voi tavoittaa: mitä enemmän Susan yrittää löytää "totuuden", sitä kauemmas se pakenee (Cowart 1993, 168). Alussa tarinan keskiössä ovat Susan ja Cruso, ja Friday on mykkä sivuhenkilö, johon Susan ei kiinnitä huomiota enempää kuin eläimeen. Mutta Fridayn merkitys ja läsnäolo kasvaa joka luvun myötä, ja hänen käytöksensä, puhumattomuutensa ja tarinansa arvoitus vaivaavat Susania koko ajan enemmän ja enemmän. Fridayn omapäisyys myös lisääntyy kirjan edetessä; hän esimerkiksi ottaa Foen talosta peruukin eikä suostu luopumaan siitä, ja matkalla Bristoliiin Susan jopa pelkää, että Friday saattaisi vahingoittaa häntä jotenkin (*Foe*, 106). Lopussa Friday istuu Foen peruukki ja vaatteet yllään Foen kirjoituspöydän ääressä sulkakynä kädessä – kuin kirjailija valmiina työhön (*Foe*, 151). Fridayn hiljaisuus ja arvoituksellinen hahmo keskeyttää näin Susanin kertomuksen ja ottaa lopulta kerronnan haltuunsa. Tämä kertomuksen lopullinen haltuunotto tapahtuu neljännessä luvussa, joka on Attwellin sanoin "puhtaan kerronnan valtakunta" Siinä ovat läsnä vain tuntematon kertoja ja kirjaa kädessään pitävä lukija; kaikki romaanin siihenastiset henkilöt ovat kuolleita (Attwell, 1993, 115). Ainoastaan Friday on heikosti elossa, ja hänen suustaan virtaava tarina päättää kirjan.

Fridayn hiljaisuus paljastaa Fridayn kärsimyksen ja oman osuutemme siinä. Kuten Durrant esittää: Coetzeen romaanit eivät mimeettisesti uusinna apartheidin historian

tapahtumia, vaan käsittelevät tämän historian materiaalisia seurauksia. Apartheidin realistisen kuvauksen voi lukea murheellisena historiallisena kertomuksena, jonka voi ottaa vastaan, surra, ja mennä eteenpäin, mutta Coetzeen romaanit kieltäytyvät tästä sanallistamisesta. Coetzee ei häivyttä historiaa, mutta hän häivyttää kertomuksen ja jättää lukijan näin kohtaamaan brutaalin ja käsittämättömän apartheidin aiheuttaman kärsivän ja silvotun ruumiin (Durrant 1999,460). Fridayn hahmo on kuin mykkä huutomerkki, joka sanoo, että tätä tarinaa ei voi kertoa enempää.

### 3.5 Metatekstuaalisuus

Metatekstuaalisuudella Genette tarkoittaa kaikkia niitä tekstejä, jotka puhuvat toisesta tekstistä ja kommentoivat sitä. Metatekstuaalinen suhde on aina kriittinen ja analyttinen. Siteeraaminen tai edes toisen tekstin nimeäminen ei ole metatekstuaalisuudessa välttämätöntä (Genette 1997a, 4). Terminä metatekstuaalisuus risteää muiden transtekstuaalisuuden kategorioiden kanssa, erityisesti hypertekstuaalisuuden ja paratekstuaalisuuden kanssa. Esimerkiksi hypertekstuaalisuuden määritelmä "the actual presence of one text within another" (mt., 2) tulee lähelle metatekstia. Erottavana tekijänä on kriittisyys ja kommentoivuus: metateksti puhuu toisesta tekstistä metatasolla, kommentoiden ja analyttisesti; ei parodioiden, lainaten tai muunnellen niin kuin hyperteksti. Myös osa parateksteistä (kirjailijan kirjoittamat kirjeet, esseet ja kirja-arvostelut) puhuu toisesta tekstistä, mutta kuitenkin vain viimeksi mainitut ovat Genetten mukaan metatekstuaalisia. Kirjailijan antamat haastattelut ja omasta tuotannostaan kirjoittamat kirjeet, esseet ja kommentaarit ovat paratekstejä; tarkemmin sanottuna tekstin ulkopuolella sijaitsevia tekstiin välillisesti liittyviä epitekstejä (Genette 1997b, 5). Tärkeimpänä metatekstin paratekstistä erottavana tekijänä on se, että paratekstit ovat ainakin välillisesti lähtöisin kirjailijasta tai kustantajasta ja niiden perimmäisin tarkoitus on lisätä kirjan myyntiä tai helpottaa sen vastaanottoa (mt., 347). "The author's viewpoint is part of the paratextual performance, sustains it, inspires it, anchors it." (mt., 407-408). Kirjailijan ääni kuuluu parateksteissä; metatekstejä taas julkaistaan kustantajasta ja kirjailijasta riippumatta.

Puhtainta metatekstuaalisuutta Genetten mukaan ovat siis vain kirjasta tehdyt tutkimukset ja arvostelut. On huomattavaa, että Genette käsittelee hypertekstuaalisuutta, arkkitekstuaalisuutta ja paratekstuaalisuutta erittäin seikkaperäisesti (jokainen näistä käsitellään omassa kirjassaan), mutta metatekstuaalisuus jää Genetten transtekstuaalisuusluokittelussa verraten vähälle käsittelylle sekä määrittelyyn että esimerkkien suhteen. Tämä kertoo ehkä siitä, että metatekstuaalisuus on transtekstuaalisuuden kategoriana ilmeinen.

Coetzeetä käsittelevä tutkimus on melko runsasta. Attridgeen mukaan vuoteen 2004 mennessä kirjailijan tuotannosta oli julkaistu englanninkielisessä maailmassa kahdeksan tutkimusta<sup>37</sup> (Attridge 2004, 67-68). Vuoden 2003 Nobel-palkinnon julkistamisen jälkeen tutkimuksia on ilmestynyt kymmeniä; pelkästään Helsingin yliopiston kirjastossa saatavilla olevia nimikkeitä löytyy tällä hetkellä kolmisenkymmentä<sup>38</sup>. Näiden lisäksi useissa lehdissä on ollut hänen tuotantoonsa keskittyviä erikoisnumeroita<sup>39</sup>. Suomeksi on ilmestynyt Coetzeen tuotantoa valottava Lasse Kekin ja Pekka Vartiaisen toimittama *Valkoinen Vaeltaja. Näkökulmia J.M. Coetzeen tuotantoon* (1991). Suomessa Coetzeen tuotannosta on myös julkaistu useita erityisesti kielitieteen ja kirjallisuuden opinnäytetöitä<sup>40</sup>, joiden jatkoksi tämäkin opinnäyte tietysti liittyy.

---

<sup>37</sup> Teresa Dovey: *The Novels of J.M. Coetzee* (1988), Dick Penner: *Countries of the Mind* (1989), Susan VanZanten Gallegher: *A Story of South Africa* (1991), David Attwell: *J.M. Coetzee* 1993, Graham Huggan & Stephen Watson, eds.: *Critical Perspectives on J.M. Coetzee* (1996), Dominic Head: *J.M. Coetzee* (1997), Sue Kossew, ed.: *Critical Essays on J.M. Coetzee* (1998), André Viola: *J.M. Coetzee* (1999), Derek Attridge: *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading* (2004).

<sup>38</sup> Tuoreimpina esimerkiksi Emanuela Tegli: *J.M. Coetzee and the Ethics of Power* (2015), Julietta Singh: *Unthinking Mastery: dehumansim and decolonial entanglements* (2018), Timothy Mehigan & Christian Moser (eds.): *The intellectual landscape in the works of J.M. Coetzee* (2018)

<sup>39</sup> Esimerkiksi Marianne de Jong, ed.: "J.M. Coetzee's Foe", special issue of *Literary Studies* (1989), Gayatri Chakravorty Spivak: *Theory in the Margin: Coetzee's Foe reading Defoe's Crusoe/Roxana, English in Africa*, vol 17 no2 (1990), Michael Moses, ed.: *The Writings of J.M. Coetzee*, special issue of *South African Quarterly* (1994), Derek Attridge & Peter d. McDonald eds.: *J.M. Coetzee's Disgrace*, special issue of *Interventions* (2002)

<sup>40</sup> Kirjallisuudentutkimuksen alalla Coetzeen tuotannosta on Suomessa tehty tähän mennessä kymmenen pro gradua: Nina Federley: *Kerronta Daniel Defoen romaanissa Robinson Crusoe, Michel Tournierin romaanissa Perjantai sekä J.M. Coetzeen romaanissa Foe* (1990), Sari Taimela: *Robinson-myytti ja J.M. Coetzeen romaani "In the Heart of the Country" sen representaationa* (1995), Kari Pohjola: *Rimmon-Kenanin fokalisaatio-käsitteen relevanssi postmodernissa romaanissa: esimerkkiromaanina J.M. Coetzeen Foe ja Matti Pulkkinen Romaanihenkilön kuolema* (1996), Katarina Ylilehto: *Risteyksiä ja risteyksiä – J.M. Coetzeen Foe intertekstinä: länsimaisen robinsooditradiation ja Daniel Defoen romaanituotannon valossa* (1996), Minna Roisko: *Horjuva hierarkia: kolonisaatio ja kerronnan rakenne J.M. Coetzeen romaanissa Life and Times of Michael K* (1998), Elina Peltokorpi: *Riivaus, kuolema ja ylösnousemus: myytit ja metafikti J.M. Coetzeen teoksessa The master of Petersburg* (2000), Ilona Ruskoaho: *"Always the gap remained": J.M. Coetzeen henkilöhahmojen*

Kaikkien Coetzeetä käsittelevien metatekstien esitleminen tässä ei olisi tarkoituksenmukaista; toisaalta olen tässä työssä aiemmin jo viitannut useisiin Coetzeestä kirjoitettuihin tutkimuksiin. Niiden valintaa on rajannut oma kiinnostuksen kohteeni, ajatteluni, opinnäytetyön lähtökohta ja myös tekstin saatavuus Helsingissä syksyllä 2019 ja keväällä 2020. Teoksen itsensä kannalta metatekstuaaliuus on siis sattumanvaraista; se, mitkä metatekstit kulloinkin liittyvät tekstiin ja vaikuttavat sen tulkintaan, on täysin lukijasta lähtöisin. Mitään ehdotonta kriteeriä tai sapluunaa oikeille metateksteille ei voi määrittää. Määrittävä tekijä, niin kuin muidenkin transtekstuaalisuuden kategorioiden kohdalla, on relevanssi: viitteet ovat oleellisia, kun ne paljastavat tekstistä jotakin tärkeää, joka ei ilman tätä kytköstä tulisi esille.

Vaikka metatekstit ovat teoksen itsensä kannalta sattumanvaraisia, lukijan ja hänen tekemänsä tulkinnan kannalta ne eivät sitä ole. MacLeod puhuu teoksen tulkintaan vaikuttavasta ulkopuolisesta diskurssista tai ”pulssista”. Coetzeen teosten kohdalla hän erottaa kaksi hallitsevaa, voimakasta pulssia, jotka luovat vahvan taustaoletuksen ja rajoituksen tulkinnalle: feministinen ja postkolonialistinen tulkintatraditio. Esimerkiksi feministisestä tulkintatraditiosta lähtevät tutkijat näkevät Susanin totuutta etsivänä, marginalisoituna ja ympäröivien rakenteiden alistamana hahmona ja Cruson ja Foen näiden rakenteiden eli patriarkaalisen kontrollin edustajina. Tällainen lähtökohta jättää huomiotta mahdollisuuden tarkastella Susania vallankäyttäjänä – esimerkiksi juuri Susanhan pakottaa Cruson, heikon vanhuksen lähtemään saarelta (MacLeod 2006, 3-4). Postkolonialistinen tulkintatraditio toimii samoin Fridayn kohdalla; Friday nähdään hiljaisuuteen pakotettuna mykkänä ja alistettuna hahmona, joka on häntä hallitsevien kolonialististen voimien armoilla. Mutta kuten MacLeod huomauttaa, Foen kerronta ei välttämättä tue tällaista oletusta – esimerkiksi Susan ei koskaan näe todistetta Fridayn kielettömydestä – vaan Fridayn tulkitseminen silvottuna uhrina on postkolonialistisen pulssin määrittämää (mt. 6-7). MacLeodin mukaan nämä kaksi pulssia estävät tutkijoita näkemästä teosta sellaisena kuin se on, ja asettavat teoksen toisenlaisen ”suuren kertomuksen” kehyksiin. ”The problem for me

---

*Michael K ja Friday arvoituksellisuus kerronnan, kielen ja kirjoittamisen haasteena* (2005), Jukka Väisänen: ”Keltainen höyhen katsoi häntä ja meni sisään”: *tajunnan esittäminen* Asko Sahlbergin romaanissa *Höyhen*, vertailukohtina William Faulknerin *The Sound and the Fury* ja J.M. Coetzeen *Life and Times of Michael K* (2008), Katariina Kallinen: *Etiikkaa etsimässä: päähnekillön kuva* J.M. Coetzeen romaanissa *Disgrace* (2010), Silka Raatikainen: *Toiseus ja eettinen lukeminen: J.M. Coetzeen In the Heart of the Country and Disgrace osana jälkikoloniaalista traditiota* (2015).

is that so many of the novel's critics seem to endorse rather than critique the false hegemony of grand narratives with regard to their own discursive projects [...]” (mt., 10). Tämä osoittaa MacLeodin mukaan sen, miten vaikeata on vastustaa ”kerronnan ja diskurssin kiusausta”. Postkolonialistisesti orientoitunut kriitiko ”haluaa” kielettömän Fridayn, koska se mahdollistaa lukemattomia taustadiskurssin mukaisia tulkintoja, aivan kuten Foe haluaa listätä kannibaaleja Susanin tarinaan, koska se mahdollistaa jännittävät käänteet tarinassa (mt. 11). Ajatus siitä, että erilaiset tulkintapositionit ohjaavat tulkintaa, ei sinänsä ole uusi – lukija tarkastelee teosta aina omasta näkökulmastaan. Tämä korostaa metatekstuaalisuutta työkaluna tai tarkastelukulmana. *Foe* on mahdollisuutta avata postkolonialistisella tai feministisellä työkalulla, tai kuten MacLeod ehdottaa, kuunnellen tekstin omaa pulssia (mt. 14). Mutta silloinkin tulkitsija tarkastelee teosta omasta historiastaan ja lähtökohdistaan käsin, mikään tulkinta ei voi koskaan olla täysin neutraalia.

Metatekstien merkitys on erityisesti siinä, että ne muovaavat teoksen tulkintaa; toisaalta avaavat tekstiin erilaisia näkökulmia ja tulkintoja ja toisaalta ohjaavat ja rajoittavat niitä. Ne myös alleviivaavat teoksen ja kirjailijan kanonisuutta ja suosiota – metatekstien runsaus korreloi suoraan kirjailijaan ja hänen tuotantoonsa kohdistetun arvostuksen ja merkityksen kanssa. Genette mainitsee kirjailijan nimeen liitettyjen arvonimien lisäävän kirjailijan painoarvoa ja arvostusta (Genette 1997b, 54) - sama pätee kirjailijan saamien palkintojen, palkintoehdokkuuksien, samoin kuin hänestä tehtyjen tutkimusten runsauteen.

Genetellä metatekstuaalisuus tarkoittaa sitä, että myöhempi teksti puhuu analyttisesti aikaisemmasta tekstistä, eli tilannetta, jossa teksti X puhuu ja analysoi tekstiä Y. Mutta entä kun teksti X puhuu tekstistä X, eli kun teksti kääntyy itseensä? Esimerkiksi *Foen* viimeisessä luvussa tapahtuu näin. Genette itse ei teoriassaan puhu tällaisesta meta-asetelmasta; ellei sitten ajatella, että kun *Foe* puhuu *Foesta*, niin *Foesta* tulee *Foen* hypoteksti tai että *Foe* viittaisi intertekstuaalisesti itseensä? Tulkitsen itse niin, että transtekstuaalisuus Genetellä liittyy nimenomaan *tekstien välisyyteen*, ajallisesti ja paikallisesti toisistaan eroavien tekstien muodostaamaan verkostoon. Silloin kun teksti viittaa itseensä, teksti jää tekstin sisään, fiktio jää fiktion sisään. Tällainen meta-asetelma jää Genetten taksonomian ulkopuolelle. Tämä metafiktiivisyyden funktio on kuitenkin postmodernissa kirjallisuudessa yleinen ja *Foessa* erittäin tärkeä osa. Arkikielessä metafiktiolla tarkoitetaan sitä, että fiktio puhuu itsestään, kommentoi itseään. Saariluoman

sanoin metafiktio pohtii oman rakentumisensa ehtoja ja kiinnittää huomiota fiktiivisen esityksen tekemiseen, lukemiseen tai teoksen rakenteeseen. Metafiktio on itsereflektiivistä kerrontaa, jossa kertominen ei tähtää pelkästään fiktiivisen maailman kuvaamiseen, vaan itse kerronnan pohtiminen nousee etualalle (Saariluoma 1992, 24).

Vaikka Genetten taksonomialla ei Foen metafiktiivisiä aspekteja kyetäkään tavoittamaan, ne ovat tärkeä osa teosta, joka pohtii kirjoittamisen ja kertomisen lainalaisuuksia. Metafiktiivisyyden keskeisyydestä ja *Foen* merkityksestä Coetzeen tuotannossa kertoo kirjailijan Nobelin palkintojenjakotilaisuudessa pitämä puhe ”He and his Man”. Siinä Coetzee kertoo erikoisen tarinan hänestä (he), jota myöhemmin kutsutaan Robinsoniksi tai Robiniksi, joka saa viestejä mieheltään (his man) eri puolilta Englantia. Hän (he) on Robinson Crusoe, vanha mies, joka asuu Bristolissa ja muistelee mennyttä elämäänsä seikkailijana maailman merillä. Hänen miehensä (his man) on Daniel Defoe, joka lähettää hänelle viestejä mm. Halifaxin tappokoneesta ja houkutusankoista, jotka myöhemmin päätyvät Defoen teokseen *A Tour Through the Whole Island of Great Britain* (1724-1727). Kirjailija, kertoja ja fiktiivinen henkilö, todellisuus ja fiktio, historia ja tarina kietoutuvat toisiinsa erottamattomasti. Gareth Cornwell huomauttaa, että esseessä näkyy Coetzeen tuotannon keskeinen kiinnostus siihen, miten kieli ja sanat eivät vain representoi vaan myös muovaavat todellisuutta. Sanat eivät suostu pelkästään välittämään informaatiota tai toimimaan kommunikaation välineinä eivätkä koskaan tarkoita sitä, mitä sanoja toivoo niiden tarkoittavan (Cornwell 2006, 98). Coetzee viittaa suoraan kirjailijan työhön sekä kirjailijan ja romaanihenkilön suhteeseen kysyessään: ”How are they to be figured, this man and he? As master and slave? As brothers, twin brothers? As comrades in arms? Or as enemies, foes?” (Coetzee 2004, 20). Kuka kertoo kenenkin tarinaa? Kuka käyttää hyväksi ketä? Kirjailijan suhde romaanihenkilöihinsä, teosten suhde toisiinsa ja lukijan suhde teokseen on kompleksinen.



#### 4. Transtekstuaalisuuden arviointia

Edellisessä metatekstuaalisuuta käsittelevässä luvussa kuvattu ”He and his man” on hyvä esimerkki Genetten luomien transtekstuaalisuuden kategorioiden ”vuotamisesta”.

Palkintopuhe on Coetzeen eli kirjailijan äänellä kerrottu, ja siinä on nähtävissä useita kytköksiä *Foehun* ja Defoen *Robinson Crusoeen*; näin sen voisi määritellä *Foehun* sisään menoa helpottavaksi paratekstiksi. Palkintopuhe ei kuitenkaan käsittele pelkästään *Foeta*, eikä ole mitenkään sidoksissa sen kustantamiseen tai myynnin edistämiseen; se käsittelee ja kommentoi analyttisesti Coetzeen koko tuotantoa ja kirjoittamista ylipäätään. Sen voisi näin ymmärtää myös metatekstuaaliseksi. Se ei kuitenkaan ole *Foesta* tehty tutkimus... lisäksi palkintopuhe on muodoltaan fiktiivinen. Eli onko se sittenkin hyperteksti, jonka hypotekstinä on *Foe* ja muut Coetzeen teokset?

Hypertekstuaalisuuden, intertekstuaalisuuden ja arkkitekstuaalisuuden suhde on liukuva. Kaikki robinsonadithan ovat Defoen *Robinson Crusoen* hypertekstejä. *Robinson Crusoe*lle annetaan tällöin prioriteettiasema, jota vasten muita robinsonadeja tarkastellaan. Silloin *Robinson Crusoe* on hypoteksti *Foelle*, samoin Tournierin *Perjantaille*, Giraudouxin *Suzannelle* ja William Goldingin *Kärpästen herralle*. Mutta hypertekstuaalisuus samoin kuin kahdenvälinen, paikallinen intertekstuaalisuus jättää huomiotta eri robinsonadien välisen keskinäisen vuoropuhelun ja erityisesti vuorovaikutuksen. Esimerkiksi *Foessa* itsessään ei ole mitään intertekstuaalista, konkreettista tai paikallista viitettä, joka viittaisi suoraan vaikkapa William Goldingin *Kärpästen herraan*, vaikka teosten välinen yhteys on ilmeinen.

Arkkitekstuaalisuus muodostaakin taustan tällaiselle temaattiselle yhteydelle, jonka kautta eri robinsonadit ovat yhteydessä toisiinsa. Näin arkkitekstuaalisuus ja hypertekstuaalisuus liukuvat toistensa lomaan.

Paratekstuaalisuus kategoriana on myös huokoinen. Peritekstit liittyvät Genetten mukaan suoraan kirjaan, ja on helppo perustella, miksi esimerkiksi kirjan nimen tulkinta on välttämätöntä. Mutta epitekstien joukko on niin laaja ja reunoiltaan epämääräinen, että sen obligatorisuutta tulkinnan kannalta on vaikea perustella. Myöskään paratekstuaalisuuden suhde metatekstuaalisuuteen ei ole ongelmaton. Genette toteaa arkkitekstuaalisuuta käsittelevässä teoksessa *The Architext – an Introduction* (1992, 82), että kaikki kommentoivat tekstit kuten kirjallisuuskritiikit ovat metatekstejä. *Palimpsests*-teoksessa (1997a, 3) hän kuitenkin sanoo, että myös paratekstit voivat olla kommentoivia.

Kirjalijan äänen pitämistä paratekstuaalisuuden määrävänä kriteerinä tuo mukanaan todistettavuuden ongelman. Genetten mukaan tutkijan kirjoittama kriittinen artikkeli olisi metateksti, mutta tutkijan kirjoittama kriittinen artikkeli, jonka syntyyn ”kirjailija on vaikuttanut” olisi parateksti, tarkemmin sanottuna ”puolivirallinen allografinen epiteksti” (Genette 1997b, 348). Miten tällainen kirjailijan vaikutus määritellään tai todennetaan?

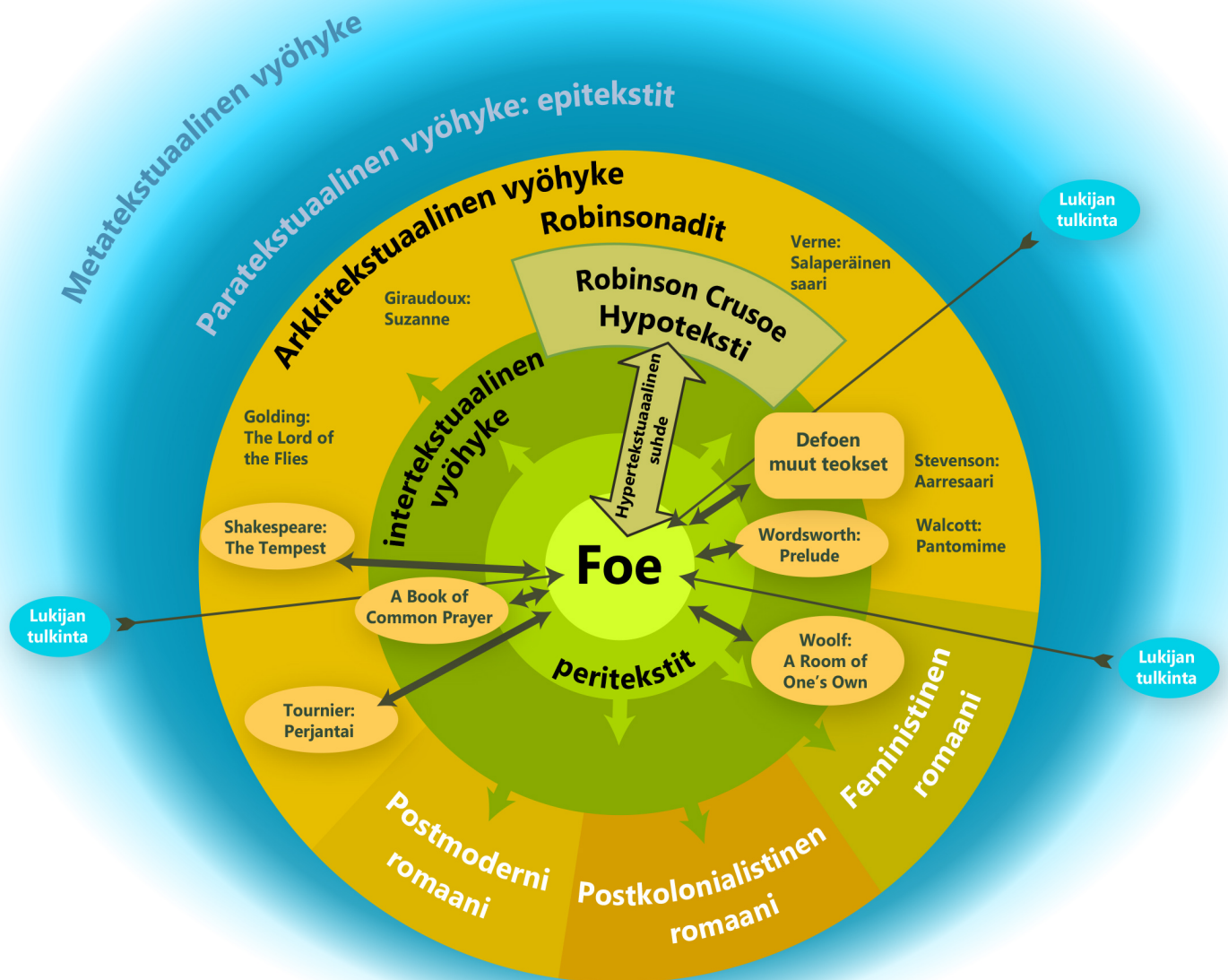
Nämä edellä kuvatut esimerkit osoittavat, että Genetten taksonomia, niin tarkalta ja yksityiskohtaiselta kuin se alussa vaikuttikin, ei ole aukoton. Aukkoisuutta selittää osin se, että Genetten transtekstuaalisuuden eri kategoriat suhtautuvat eri tavoin lukijan ja tekstin valtaan. Selkeästi tekstilähtöisiä ovat hypertekstuaalisuus ja intertekstuaalisuus. Ne näkyvät tekstissä, ovat selkeästi tekstistä ja kirjailijasta lähtöisiä. Niiden etsiminen on tärkeää, voisi jopa sanoa obligatorista, ja niiden löytäminen on olennainen osa tulkintaa. Toki *Foer* voi lukea ilman hypertekstuaalista yhteyttä *Robinson Crusoeen*, mutta tulkinta jää ohueksi - niin selkeästi *Robinson Crusoe* on ollut Coetzee’n työn lähtökohta. Lisäksi koska *Robinson Crusoe* niin tunnettu ja niin perustavanlaatuinen osa länsimaisen kirjallisuuden kaanonista, on vaikea kuvitella tilannetta, että tämä olisi edes mahdollista. Intertekstuaaliset viitteet ovat nekin oleellisia ja laajentavat teoksen tulkintaa. Esimerkiksi Virginia Woolfin *Oman huoneen* myötä aktivoituvat kysymykset naisen yhteiskunnallisesta asemasta ja sen muuttumisesta, *Roxanan* ja *Moll Flandersin* myötä taas naisen asemasta 1700-luvun romaanitaiteessa ja kirjallisuudessa ylipäätään. Pienet viitteet muihin Defoen kirjoihin kuten *Dickory Cronke*, tai *Journal of the Plague Year* tuovat tarkasteluun Daniel Defoen historiallisena kirjailijana ja hänen perustavanlaatuisen asemansa koko englantilaisen kirjallisuuden kaanonissa.

Partekstuaalisuus on osittain tekstilähtöistä, osittain lukijälähtöistä. Kiinteästi tekstiin liittyvät peritekstit kuten kirjan nimi tai lukujen otsikot ovat lähtöisin kirjailijasta ja ne ovat osa tekstiä. Siksi niiden huomioiminen on tärkeä osa tulkintaa. Mutta löyhemmin kirjan ympärillä sijaitsevien epitekstien kohdalla korostuu lukijan valta. Kyseessä on tekstin ympärillä oleva mielivaltaisen joukko erilaisia tekstejä, joiden määrä muuttuu ajan ja paikan suhteen koko ajan. Mainosmateriaali, lehtiartikkelit, haastattelut ... mitä otetaan huomioon, mitä ei, mikä lasketaan mukaan tulkintaan, mikä ei, riippuu tilanteesta. Lyytikäinen huomauttaa, että paratekstuaalisuuden kautta Genette liittyy transtekstuaaliseen tutkimukseen myös perinteisen biografisen tutkimuksen käyttämän lähdeaineiston. Lähtökohtana on kuitenkin itse teksti; lähteet ovat tulkinnan kannalta relevantteja vain

sikäli, kun ne valaisevat teosta. (Lyytikäinen 1991, 147-148.) Relevanttius taas riippuu tilanteesta ja tarkoituksesta. Lukijalla on valta ja toisaalta myös velvollisuus rajata.

Arkkitekstuaalisuus on melko puhtaasti lukijasta lähtöisin. Teksti itse ei Genetten mukaan tiedosta omaa arkkitekstiään, vaan arkkitekstin määrittäminen on lukijoiden ja kriitikoiden tehtävä (Genette 1997a,4). Kuten olen aiemmin maininnut, *Foe* voi kuulua moneen arkkitekstuaaliseen lajityyppiin, eli sitä voi lukea robinsonadina tai postkolonialistisena romaanina tai Etelä-Afrikassa apartheidein aikana kirjoitettuna romaanina. Vaikka arkkitekstuaalisuuden määrittäminen on lukijan vallassa, se ei kuitenkaan voi olla mielivaltaista. *Foen* kohdalla arkkiteksti ei myöskään ole täysin artikuloimaton, kuten olen osoittanut arkkitekstuaalisuutta käsittelevässä luvussa. Metatekstuaalisuus sen sijaan on teoksessa itsessään artikuloimaton, täysin lukijan vallassa oleva transtekstuaalisuuden kategoria. Kirjasta kirjoitettuja tutkimuksia ja arvosteluja voi lukea tai olla lukematta. Ne ovat aika- ja paikkasidonnaisia, kenelläkään ei ole pääsyä kaikkiin metateksteihin. Ne voivat antaa lisävälineitä tulkintaan ja avata teosta uudella tavalla, mutta välttämätöntä niiden lukeminen ei ole.

Eri transtekstuaalisuuden kateogrioiden vaikutusta romaanin tulkintaan ja niiden suhdetta toisiinsa voisi kuvaila seuraavalla sivulla olevan kuvan avulla:



Kuva 1. *Foe*en transtekstuaalisuus

Tarkasteltava teksti, *Foe*, muodostaa keskipisteen tulkinnalle. Hypoteksti sijaitsee tekstin yläpuolella, hypertekstuaalinen yhteys on kiinteä, kattava ja molemminpuolinen. Peritekstit ovat välittömästi teoksessa kiinni, ja ne ohjaavat tulkintaa kirjailijan haluamaan suuntaan. Intertekstit liikkuvat teoksen ympärillä, viittaussuhde on molemminpuolinen. Arkkitekstuaalisuus on liikkuva vyöhyke teoksen ympärillä, ja epitekstit ja metatekstit edelleen laajempina vyöhykkeinä sen ympärillä.

Teksti ohjaa lukijaa intertekstuaalisten ja hypertekstuaalisten viitteiden tulkinnassa; samoin peritekstit ovat tekijästä ja teoksesta lähtöisin. Muiden transtekstuaalisuuden kategorioiden käyttö, tulkinta ja relevanssi riippuu lukijan tilanteesta, tarkoituksesta ja tulkintakompetenssista. Lukija valitsee, mistä suunnasta hän teosta lähestyy; ts. minkälaisien metatekstien, epitekstien ja arkkitekstien läpi hän teosta tarkastelee. Eri tulkintapositiona katsottuna teos näyttää erilaiselta.

Genetten taksonomia ei ole ehdoton. Kaikki kategoriat ovat vuorovaikutuksessa keskenään, ja tarkkoja rajoja niiden välille ei ole tarkoituksenmukaista vetää. Ennemminkin kategoriat ovat, sana, jota Genette itsekään käyttää, vyöhykkeitä tai funktioita. Tärkeämpää kuin määrittää, *mikä* joku teksti *on*, on määrittää, *miten* se *toimii* suhteessa tutkittavaan teokseen. Oleellista on niiden käyttö ja tarjoama anti tulkinnalle. Kuten Lyytikäinen huomauttaa, kukin hypertekstuaalisuuden tapaus vaatii oman tutkimuksensa, jossa hypertekstuaalisten suhteiden luokittelut voivat olla apuna, mutta eivät tarjoa valmiita vastauksia (Lyytikäinen 1991, 169). On myös tärkeä huomata, että tekstit eroavat toisistaan transtekstuaalisuutensa suhteen - toisiin teksteihin transtekstuaalinen analyysi sopii paremmin kuin toisiin. Lukijan täytyy tehdä valinta. Genetten luokittelun arvo on siinä, että se avaa silmät näkemään transtekstuaalisuuksien moninaisuuden. Teksti on yhteydessä toisiin teksteihin lukemattomin tavoin, ja Genetten luokittelu jäsentää näitä tapoja systemaattisesti ja antaa työkalun lähteä purkamaan niitä. Se tuo transtekstuaalisuuden osaksi teoksen rakennetta ja struktuuria. Se on kuin kartta - mutta kompassi pitää olla itsellä.

## 5. Lopuksi

Pro gradu -tutkielmassani ”Puhe, kirjoitus, hiljaisuus – J.M. Coetzeen *Foën* transtekstuaalista tarkastelua” olen tutkinut niitä tapoja, joilla *Foe*, tietoisesti tekstienvälisyytensä julkistava ja muiden tekstien päälle rakentuva teos on yhteydessä muihin teksteihin, ja miten se näiden yhteyksien kautta puhuu puheesta, kirjoituksesta ja hiljaisuudesta. Olen kartoittanut teoksen ympärillä olevaa moninaista viittausten verkkoa käyttämällä hyväksi Gérard Genetten transtekstuaalisuudesta kehittämää taksonomiaa.

Yleisen intertekstuaalisen ajattelun mukaan kirjailija ei kirjoita tekstiään irrallaan muista teksteistä vaan niiden keskellä ja vaikutuspiirissä. Jokainen teos on siten puheenvuoro kirjallisessa traditiossa. Myös lukija yksittäistä tekstiä lukiessaan lukee tekstin osana kirjallista traditiota. Kaikki aikaisemmin luetut kirjat ja koko kulttuuriperintö vaikuttavat lukijan tulkintaan. Tekstin tulkinta on siten verkko, johon teksti, tekstin ympärillä

olevat muut tekstit, kirjailija, lukija, lähettämisen ja vastaanoton ajankohta ja kulttuurinen tausta, historia ja nykyhetki ovat kietoutuneita. Tätä yleistä intertekstuaalisuuden ideaa Genette nimittää muista tutkijoista poiketen *transtekstuaalisuudeksi*, jonka hän jakaa edelleen viiteen eri viittaamistapaan. *Intertekstuaalisuus* tarkoittaa paikallista, jonkin tekstikokonaisuuden sisällä olevaa viittausta toiseen tekstiin, eli tekstien konkreettista läsnäoloa toisissa teksteissä. *Paratekstit* ovat tekstiin suoraan tai välillisesti liittyviä, tulkintaa auttavia kynnystekstejä, jotka muodostavat ympäristön tekstin varsinaiselle olemassaololle. *Hypertekstuaalisuudessa* teksti (*hyperteksti*) nähdään kokonaisuudessaan jonkin aiemman tekstin (*hypoteksti*) välillisenä tai välittömänä muunnoksena. *Arkkitekstuaalisuus* tarkoittaa lajityypillistä yhteyttä. Silloin teksti on yhteydessä toisiin saman lajityypin teksteihin arkkitekstien eli lajimallien tai tunnistettavien ominaispiirteiden kautta. *Metatekstuaalisuudella* Genette tarkoittaa tekstin kommentoivaa ja analyttistä yhteyttä toiseen tekstiin. Kaikki tekstikritiikki ja tutkimus on metatekstuaalista.

Hypertekstuaalisuuden kautta Defoen *Robinson Crusoe* asettuu Foen tulkinnan kannalta keskeiseksi hypotekstiksi. Coetzee käyttää erilaisia transformaatioiden keinoja kuten transfokalisaatiota ja transvaluaatiota asettaakseen hypotekstin ja sen taustalla olevan kolonialistisen aatemaailman kriittiseen valoon. Se, että Cruson saari ei ole Crusoen saaren kaltainen paratiisisaari, alleviivaa kritiikkiä pastoralismia ja siirtomaapolitiikkaa kohtaan. Cruson umpimielisen hahmon kautta kritisoidaan länsimaista individualismia, kapitalismia ja edistysuskoa, esimerkiksi Cruson mielipuolinen pengerrystyö vertautuu monumentaalisten hautojen rakentamiseen. Fridayn hahmojen erilaisuus korostaa Defoen teoksen rasisitisuutta ja kolonialismia, mutta kiinnittää myös huomiota nykyajan rotuun liittyviin ennakkoluuloihin ja asenteisiin. Susanin hahmon kautta kiinnitetään huomiota naisen alistaiseen asemaan ja näkymättömyyteen länsimaisessa kirjallisuudessa. Susanin tarina on naisen tarina, jonka perinteinen kirjallisuuden historia on jättänyt huomiotta. Fridayn hiljaisuus muodostaa aukon tarinaan. Taiteen ja ylipäättään ei-sanallisen diskurssin kautta Fridayn puhe saa mahdollisuuden.

Intertekstuaalisten viitteiden kautta huomio kiinnittyy siihen, että Foe on yhdistelmä Defoen henkilöhistoriaa ja hänen teoksiaan: *Robinson Crusoen* lisäksi keskeisiä ovat *Moll Flanders* ja *Roxana*. Lisäksi viitteitä on muihin robinsonadeihin kuten Tournierin *Perjantaihin* ja Shakespearen *The Tempestiin* sekä Virginia Woolfin ”*A Room of One’s Own*” -esseeseen. Foen intertekstuaalisuus voidaan tulkita paitsi kiinnittymisenä länsimaisen

kirjallisuuden kaanoniin myös pyrkimyksenä kiinnittää huomiota siihen, miten kaikki tekstit on aina rakennettu ympäröivän kulttuurin resursseista. Intertekstuaalisuus *Foessa* korostaa tekstien ja tulkintojen rakentumista historiallisessa tilanteessa, suhteessa toisiinsa. Paratekstuaalisen analyysini olen rajannut kiinteästi tekstiin kuuluviin periteksteihin, joiden kautta korostuu kirjan rakenne tietoisesti tehtynä konstruktiona. Kirjalijan nimen kautta kirjalijan julkinen persoona tulee mukaan teoksen tulkintaan; kirjan henkilöiden nimien kautta syntyy intertekstuaalisia yhteyksiä muihin teoksiin. Tärkein tulkintaan liittyvä periteksti on kirjan nimi, jonka kautta aukeaa monikerroksisia ajatuksia vihollisuudesta. Yhtäältä voi ajatella, että mies on naisen vihollinen, valkoinen on mustan vihollinen, länsimainen kulttuuri on kaikkien kolonisoitujen kulttuurien vihollinen, mutta lisäksi vihollisuudessa on kyse myös kirjailijan ja hänen luomiensa romaanihenkilöiden välisestä sekä kirjallisuuden ja todellisuuden suhteesta. Kuka hallitsee kertomusta, muovaa todellisuutta ja hallitsee myös toista ihmistä. Toisaalta myös se, joka hallitsee todellisuutta, vaikuttaa siihen, millaisia kertomuksia kerrotaan ja miten asiat määritellään. Kirjan nimi *Foe* viittaa myös historialliseen kirjailijaan nimeltä Daniel (De)Foe ja hänen kauttaan länsimaisen kirjallisuuden kaanoniin. Kirjan lukujen minimalistinen numeroiminen kiinnittää huomiota lukujen selvästi keskenään erilaisiin kerrontarakenteisiin, jotka heijastelevat yhtäältä kirjallisuuden kehityksen eri vaiheita, toisaalta Susanin yritystä löytää oma ääni. Lisäksi muuttuva kerronta korostaa koko teoksen rakentumista sanoista ja kielestä ja tämän rakennelman keinotekoisuutta

Metatekstuaalisuuden alaan kuuluvat *Foesta* tehdyt tutkimukset. Niitä olen käyttänyt osana omaa työtäni sikäli, kun ne ovat avanneet kiintoisia tulkintoja ja kun niitä on ollut saatavilla. Metatekstit avaavat kirjaan erilaisia tulkintoja, mutta toisaalta myös rajaavat ja ohjaavat tulkintaa tiettyyn suuntaan; Foen kohdalla erityisen vahvasti vaikuttavat feministinen ja postkolonialistinen tulkintatraditio. Arkkitekstuaalisuuden kautta *Foe* on yhteydessä muihin saman lajityypin teoksiin. Olen tarkastellut *Foeta* erityisesti suhteessa kaikkien muihin robinsonadeihin, ja näin kriittiseen tarkasteluun tulee kaikkien robinsonadien taustalla vaikuttava rasistinen ja kolonialistinen robinson-myytti ja sen kiinteä yhteys länsimaiseen kulttuuriin. Transtekstuaalisen rakenteensa kautta *Foe* kiinnittää huomiota kieleen ja kerronnan rakenteisiin ja näin purkaa myytin sanoiksi. Myös Fridayn hiljaisuus ja sen muodostama aukko keskeyttää myytin uusintamisen.

Genetten transtekstuaalisuuden taksonomia sisältää tarkkuudestaan huolimatta päällekkäisyyksiä eikä kata kaikkia transtekstuaalisuuden ilmiöitä. Onkin hyödyllisempää ajatella transtekstuaalisuuden ilmiöitä tarkkarajaisten kategorioiden sijaan funktioina tai vyöhykkeinä. Lisäksi on tärkeä hahmottaa, että jotkin transtekstuaalisuuden ilmiöt ovat selvästi tekstistä nousevia ja näin myös lukijaa velvoittavia kuten hyper- ja intertekstuaalisuus, toiset taas ovat lukijasta lähteviä ja tilanteesta riippuvia kuten arkkitekstuaalisuus ja metatekstuaalisuus. Puutteistaan huolimatta Genetten transtekstuaalinen taksonomia on selkeä työväline jäsennettäessä kompleksista ja erittäin selvästi muista teksteistä rakennettua teosta. Se antaa rungon tekstienvälisten monimutkaisten suhteiden tarkastelulle ja auttaa kartoittamaan teoksen paikkaa tekstienvälisessä avaruudessa.

Transtekstuaalisen tulkinnan avulla *Foen* tekstienvälisyyden laaja kirjo tulee näkyviin - se ei kuitenkaan ole ainoa tapa tulkita teosta. *Foe* on kompleksinen teos, eikä se tyhjenny minkään analyysin kautta; jokainen analyysi tarjoaa siihen vain yhden näkökulman. Tutkimuksen koko on pakottanut rajaamaan tutkimuksen ulkopuolelle monia elementtejä, joiden parissa olisi kiinnostavaa jatkaa tutkimusta eteenpäin. Epitekstejä, kuten kirjan kantta ja siinä olevia sitaatteja ja sitä miten ne vaikuttavat tulkintaan, olisi kiinnostavaa kartoittaa sekä tutkia myös niiden liittymistä metatekstuaalisen vyöhykkeen teksteihin. Coetzeen teoksia käsitteleviä tuoreempia tutkimuksia ja siinä vaikuttavia paradigmoja olisi myös mielenkiintoisia tarkastella; onhan MacLeodin analyysi Coetzeen teoksien tutkimusta ohjaavasta kahdesta pulssista peräisin jo vuodelta 2006. Myös *Foen* kiinteä yhteys nimenomaan englantilaiseen kulttuuriin ja englantilaiseen kirjallisuuteen antaisi aihetta lisäpohdintaan. Toisenlaisesta arkkitekstuaalista taustasta ja toisenlaisten paratekstien läpi katsottuna *Foe* näyttäisi toisenlaiselta; olisikin kiinnostavaa tutkia, millaisia tulkintoja *Foen* transtekstuaalinen analyysi tuottaisi, jos tarkasteltaisiin *Foen* suhdetta Coetzeen omiin teoksiin? Esimerkiksi *Disgrace* -romaanin David Lurien erakoituminen maailmasta muistuttaa robinsonadia, Fridayn hahmo on samankaltainen Michael K:n kanssa ja *Foessa* esiintyvä kirjailijuuden, kerronnan ja realismin pohdinta jatkuu *Elisabeth Costellossa*. Ilmeisten kytkösten lisäksi tekstuaalisuuden ja kerronnan korostaminen on keskeistä kaikissa Coetzeen teoksissa.

Transtekstuaalisuuden eri kategorioiden kautta piirtyy esiin laaja verkosto keskinäisiä riippuvuus- ja viittaussuhteita, jotka tukevat *Foen* keskeistä ajatusta siitä, että



kaikki kirjoitus on lainaamista, kaikki tekstit ovat osia jostain toisesta ja että teos ja tulkinta syntyvät monimutkaisessa tekstienvälisessä prosessissa. Kirjan rakenne yhdistyy näin juoneen; *Foessa* on ennen kaikkea kyse kulttuurisesti marginaalistetun toisen eli naisen ja toisaalta mustan orjan oikeudesta omaan ääneen ja kirjoitukseen. Suurin osa kirjasta kuvaa aikaa saaren jälkeen Englannissa, jossa Susan yrittää kartuttaa ainoaa omaisuuttaan, eli tarinaansa. Susanin kertomus aution saaren tapahtumista on melko lailla toisenlainen kuin se, jonka tunnemme Daniel Defoen kirjoittamana romaanina, ja Susan menettääkin oikeutensa tarinaan, kun kirjailija Foe muokkaa sen omaksi tarinakseen. Koko teoksen ajan Fridayn hiljaisuus (sekä kielen puutteesta johtuva konkreettinen puhekyvyttömyys että alistetusta asemasta johtuva asema hiljennettynä toisena) korostaa Fridayn asemaa muiden hallinnan alla, ja Fridayn hiljaisuudesta tulee symboli kaikelle sille, minkä länsimainen kulttuuri on alistanut. Mutta toisaalta Fridayn hiljaisuudessa on myös voimaa ja itsepintaista läsnäoloa, ja se voidaan nähdä myös osoituksena Fridayn haluttomuudesta tulla määritellyksi kielen kerinoin. Tämä asetelma paljastaa sen, että *Foe* kertoo ennen kaikkea puheesta, kertomisesta, kirjoittamisesta ja hiljaisuudesta. Keskeinen kysymys on se, voiko vallan kielellä koskaan tavoittaa mitään alistetun kokemuksesta. Tätä korostaa vielä kirjan viimeinen luku, jossa tuntematon kertoja palaa saarelle, tai itse asiassa mereen, laivan hyllylle, jossa aiemmin romaanissa esiintyneet henkilöt kelluvat elottomina. Veden alla puheelle ei ole mahdollisuutta, mutta tarinalle on. Tarina ei kuitenkaan jäsenny sanojen ja loogisen kielen kautta, vaan perustuu ruumiillisuuden ja kosketuksen kokemukseen. Viimeisessä luvussa Fridayn suusta tulee tarinankaltainen, mutta se ei ole sanoilla ymmärrettävää. Näin taide näyttäytyy myös mahdollisuutena toisen, hiljennetyn tai alistetun puheeseen.

Foe kyseenalaistaa kerronnan ja kirjallisuuden mahdollisuuden tavoittaa totuutta, mutta transtekstuaalisen rakenteensa kautta kyseenalaistaa myös totuuden käsitteen. Tarina, fiktio ja todellisuus kietoutuvat toisiinsa. Attwellin sanoin: "*Foe* ends with an image in which the absolute limits of its own powers of authorization and signification are defined." (Attwell 117). Sama pätee tutkimukseen. Lopullista totuutta ei ole. Mutta tunnistamalla omat kielen, kerronnan, puheen, merkityksenannon, sosiaalisen ja poliittisen todellisuuden asettamat rajoitukset siitä on ehkä mahdollista nähdä väläyksiä.

## LÄHTEET

### Kaunokirjalliset lähteet:

COETZEE, J.M. 1986. *Foe*. Lontoo: Penguin Books.

DEFOE, DANIEL 1993. *Robinson Crusoe: The Life and Adventures of Robinson Crusoe*. Wordsworth Classics. Wordsworth Editions Ltd. (alkuteos 1719).

DEFOE, DANIEL 1993. *Moll Flanders*. Wordsworth Classics. Wordsworth Editions Ltd. 1993. (alkuteos 1722).

DEFOE, DANIEL 1996. *Roxana, The Fortunate Mistress*. Oxford University Press: World Classics paperback. (alkuteos 1724).

DEFOE DANIEL & MONK, Samuel HOLT 1965. *The history and remarkable life of the truly honourable Col. Jacque, commonly call'd Col. Jack*. Oxford: Oxford University Press. (alkuteos 1722)

DEFOE, DANIEL & ROGERS, PAT. 1979. *A tour through the whole island of Great Britain*. [New ed.]. Harmondsworth: Penguin Books. (alkuteos 1724-1727)

GOLDING, WILLIAM, 1972. *Kärpästen herra*. [*The Lord of the Flies*, 1954]. Suom. Juhana Perkki. Helsinki: Otava.

HONG KINGSTON, MAXINE 2005. *China Men*. [China Men, 1989]. Teoksessa *Woman Warrior. China Men*. Toronto: Everyman's Library.

SHAKESPEARE, WILLIAM 2010. *Myrsky* [*The Tempest* 1610-1611]. Suom. Matti Rossi. Helsinki WSOY.

TOURNIER, MICHEL 1980. *Perjantai eli Tyynenmeren kiirastuli*. [*Vendredi ou les limbes du Pacifique* 1967]. Suom. Eila Kostamo. Helsinki: Tammi.

### Painetut lähteet:

AHOKAS, PIRJO 2000: Kultaisen vuoren sankarit: Robinson Crusoe -myytti ja lännen myytti Maxine Hong Kingstonin teoksessa *China Men*. Teoksessa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus – myytit modernissa kirjallisuudessa*. Toim. Liisa Saariluoma. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seuran toimituksia 747.

ATTRIDGE, DEREK 1992. *Oppressive Silence: J.M. Coetzee's *Foe* and the Politics of the Canon*. Teoksessa *Critical Perspectives on J.M. Coetzee*. Ed. Graham Huggan & Steve Watson. Great Britain: Macmillan Press Ltd.

ATTRIDGE, DEREK 2004. *J.M. Coetzee and the Ethics of reading. Literature in the Event*. Chicago: The University of Chicago Press.

ATTWELL, DAVID 1993. *J.M. Coetzee. South Africa and the Politics of Writing*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

BARTHES, ROLAND 1979. *From Work to Text*. Teoksessa *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ed. Josué V. Harari. New York: Columbia University Press.

BISHOP, G. SCOTT 1990. J.M. Coetzee's *Foe*: A culmination and a solution to a problem of white identity. *World Literature Today*. 01963570, Winter 90, Vol. 64, Issue 1: 97-114. [www.jstor-org.libroxy.helsinki.fi](http://www.jstor-org.libroxy.helsinki.fi). Luettu 31.1. 2020.

BRANTLEY, SUSAN C. 2009. Engaging the Enlightenment: Tournier's *Friday*, Delblanc's *Speranza*, and Unsworth's *Sacred Hunger*. *Comparative Literature* 61:2, 128-141. DOI10.1215/00104124-2009-002. Luettu 15.9. 2019.

COETZEE, J.M. 2003. He and his Man. The 2003 Nobel Lecture. Teoksessa *Nobel Lectures: From the literature laureates 1986 to 2006*. New York: The New Press.

CORNWELL, GARETH 2006. "He and His Man": Allegory and Catachresis in J.M. Coetzee's Nobel Lecture. *English in Africa*, 33 No.2. October 2006. S. 97-114. [www.jstor.org/stable/40239067](http://www.jstor.org/stable/40239067). Luettu 17.04.2020.

COWART, DAVID 1993. *Literary Symbiosis. The Reconfigured Text in Twentieth-Century Writing*. Athens, Georgia: Univeristy of Georgia Press.

DURRANT, SAMUEL 1999. Bearing Witness to Apartheid: J. M. Coetzee's Inconsolable Works of Mourning. *Contemporary Literature*, vol. 40, no. 3, 1999, pp. 430–463. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/1208885](http://www.jstor.org/stable/1208885). Luettu 28.4.2020

FRIED, ANNE 1987. Michel Tournierin maailma. Teoksessa *Kirjailijan kutsu: 14 esseetä kansainvälisestä kirjallisuudesta*. Toim. Anne Fried. Helsinki: Otava.

GALLAGHER, SUSAN 1991. *A Story of South -Africa. J.M. Coetzee's Fiction in Context*. Lontoo: Harvard University Press.

GENETTE, GÉRARD 1992. *The Architext – an Introduction*. [Introduction à l'architexte, 1979]. Transl. J. Lewin. California: University of California Press.

GENETTE, GÉRARD 1997a. *Palimpsests: literature in the second degree*. [Palimpsestes, 1982]. Transl. C. Newman & C Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.

GENETTE, GÉRARD 1997b. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. [Seuils, 1987]. Transl. J. Lewin. E-kirja. Cambridge: Cambridge University Press.  
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511549373.013>. Luettu 18.2. 2020.

GRÄBE, INA 1989. Postmodernist narrative strategies in *Foe*. *Journal of Literary Studies*, 5:2, 145-182. DOI: 10.1080/02564718908529910. Luettu 25.4.2020.

FROW, JOHN 1990. Intertextuality and Ontology. Teoksessa *Intertextuality: theories and practices*. Eds. Michael Worton & Judith Still. Manchester University Press.

HAKKARAINEN, MARJA-LEENA 2000. Musta Akhilleus: Jälkikolonialistisen kirjallisuuden muuttuvat myytit. Teoksessa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus – myytit modernissa kirjallisuudessa*. Toim. Liisa Saariluoma. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seuran toimituksia 747.

HAMMOND J.R. 1993. *A Defoe Companion*. Literary Companions. Palgrave Macmillan, London. [https://doi-org.libproxy.helsinki.fi/10.1057/9780230374706\\_11](https://doi-org.libproxy.helsinki.fi/10.1057/9780230374706_11). Luettu 5.5.2020.

HIRN, YRJÖ 1990. Valtameren saari. [Ön i världshavet, 1928]. Suom. I. Havu. 2. Painos. Suomalaisen kirjallisuuden seuran Toimituksia 524. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura

KESKINEN, MIKKO 2014. Teksti ja konteksti. Teoksessa *Kirjallisuuden tutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto ja Tiina Käkelä-Puumala. Tietolipas 174. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

KILPI, ELIISA 1991. Arvaamaton historia: Etelä-Afrikan mustan kirjallisuuden poliittisia taustoja. Teoksessa *Valkoinen vaeltaja. Näkökulmia J.M Coetzeen tuotantoon*. Toim. Lasse Kekki ja Pekka Vartiainen. Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A N:o 34. Turku: Åbo Akademi's tryckeri.

KONSTANTATOS, NICK 2015. *Foe* by JM Coetzee: Authorship is powerful but never assume transparency. 2015 VCE text review. *Herald Sun*.  
<https://www.heraldsun.com.au/news/special-features/news-in-education/2015-vce-text-review-foe-by-jm-coetzee-authorship-is-powerful-but-never-assume-transparency/newstory/1f886153051bf4a406f83a91d1850c96>. Luettu 15.10. 2019.

KORSISAARI, EVA MARIA 2014. Keskeisiä kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia. Teoksessa *Kirjallisuuden tutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto ja Tiina Käkelä-Puumala. Tietolipas 174. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

KOVALA, URPO 2001. *Anchorage of Meaning. The Consequences of Contextualist Approaches to Literary Meaning Production*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

KRISTEVA, JULIA 1980. Word, Dialogue and Novel. – Desire in Language. [Le mot, le dialogue et le roman, 1969]. Teoksessa *A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S.

Roudiez. Transl. Gora, Thomas, Jardine Alice & Roudiez, Leon S. New York: Columbia University Press.

LOXLEY, DIANA 1990. *Problematic Shores*. London: MacMillan Press.

LYYTIKÄINEN, PIRJO 1991. Palimpsestit ja kynnystekstit - Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus. Teoksessa *Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

MACLEOD, LEWIS 2006. "Do We of Necessity Become Puppets in a Story?' or Narrating the World: On Speech, Silence and Discourse in J-M- Coetzee's *Foe*." - *Modern Fiction Studies*. Vol. 521 (2006): 1-18. [www.jstor-org.libroxy.helsinki.fi](http://www.jstor-org.libroxy.helsinki.fi). Luettu 2.2. 2020.

MAKKONEN, ANNA 1991. Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa *Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

MARAI, M.J. 1989. The deployment of metafiction in an aesthetic of engagement in J.M. Coetzee's *Foe*. *Journal of Literary Studies*, 5:2, 183-193, DOI:10.1080/02564718908529911. Luettu 25.4. 2020.

MERETOJA, HANNA 2000. Tarujen hirviön harteilla: myytit todellisuuden hahmottamisen välineinä Michel Tournierin *Keijujen kuninkaassa*. Teoksessa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus – myytit modernissa kirjallisuudessa*. Toim. Liisa Saariluoma. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seuran toimituksia 747.

MIKKONEN, KAI 2014. Lukeminen tulkintana. Teoksessa *Kirjallisuuden tutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto ja Tiina Käkelä-Puumala. Tietolipas 174. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

MILLER, OWEN 1985. Intertextual Identity. Teoksessa *Identity of a Literary Text*. Eds. Mario J. Valdés & Owen Miller. Toronto: University of Toronto Press.

MÄKIKALLI, AINO 1995. "Tosi valheita: *Foe* ja tarinan kirjoittamisen ongelmat." Teoksessa *Valkoinen vaeltaja. Näkökulmia J.M Coetzeen tuotantoon*. Toim. Lasse Kekki ja Pekka Vartiainen. Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A N:o 34. Turku: Åbo Akademi's tryckeri.

NANCY, JEAN-LUC 1991. *The Inoperative Community*. [Le communauté désouvrée, 1986]. Theory and History of Literature, vol 76. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

NYQVIST, SANNA 2000. Myytit ja moderni kirjallisuus. Arvostelu Liisa Saariluoman toimittamasta teoksesta *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus*. <https://kiiltomato.net/liisa-saariluoma-keijujen-kuningas-ja-musta-akhilleus-myytit-modernissa-kirjallisuudessa/>. Luettu 15.10. 2019.

NYQVIST, SANNA 2013. Kirjallisuuden saaret. <https://kiiltomato.net/sanna-nyqvist-kirjallisuuden-saaret/> Luettu 15.10. 2019.

ORR, MARY 2003. *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cambridge: Polity Press.

PIETILÄINEN, PETRI 1998. Mikä kummittelee John Banvillen Aaveissa? Teoksessa Intertekstuaalisuus ja kulttuurinen konteksti. Teoksessa *Interteksti ja konteksti*. Toim. Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 701.

POHJOLA, KARI 1995. "Friend or Foe? J.M. Coetzeen *Foe* eli postmoderni versio siitä, mitä Cruso(e)n saarella todella tapahtui". Teoksessa *Valkoinen vaeltaja. Näkökulmia J.M Coetzeen tuotantoon*. Toim. Lasse Kekki ja Pekka Vartiainen. Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A N:o 34. Turku: Åbo Akademi's tryckeri.

SAARILUOMA, LIISA 1992. *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden Seura.

SAAARILUOMA, LIISA 1998. Saatteeeksi. Teoksessa *Interteksti ja konteksti*, toim. Liisa Saariluoma ja Marja-Leena Hakkarainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seuran toimituksia 701.

SAARILUOMA, LIISA 2000. Johdanto: Myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa. Teoksessa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus – myytit modernissa kirjallisuudessa*, toim. Liisa Saariluoma. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seuran toimituksia 747.

SNEAD, JAMIE 2010. Foe vs Foe: The Battle for Narrative Voice in Coetzee's *Foe*. *Rollins Undergraduate Research Journal*, Vol2, Issue 1, Article 7. <http://scholarship.rollins.edu/rurj/vol2/iss1/7>. Luettu 10.3.2020

SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY 1990. "Theory in the Margin: Coetzee's *Foe* Reading Defoe's "Crusoe/Roxana"." *English in Africa* 17, no. 2 (1990): 1-23. [www.jstor.org/stable/40238659](http://www.jstor.org/stable/40238659). Luettu 10.3. 2020.

STEWEN, RIIKKA 1991. Julia Kristeva ja teksti. Teoksessa Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

TAMMI, PEKKA 1991. Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Teoksessa *Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

TAMMINEN, PETRI 2000. Pyrkimyksen ja yksinäisyyden haikea kuva – Saatesanat romaanin uuteen suomennokseen. Daniel Defoe: Robinson Crusoe. Suom. Juhani Lindholm. Helsinki: Otava, 2000.

VARTIAINEN, PEKKA 1995. J.M Coetzeen kirjailijakuva. Teoksessa *Valkoinen vaeltaja. Näkökulmia J.M. Coetzeen tuotantoon*. Toim. Lasse Kekki & Pekka Vartiainen. Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A N:o 34. Turku: Åbo Akademi's tryckeri.

WATT, IAN 1972. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Harmondsworth: Pelican Books. (alun perin by Ghatto & Windus 1957)

WOOLF, VIRGINIA 1928. *A Room of One's Own*. Grafton. An Imprint of Harper Collins Publishers. London: 9. Painos, 1977.

### **Painamattomat lähteet:**

RUSKOAHO, ILONA 2005: "Always the gap remained": J.M Coetzeen henkilöahmojen Michael K ja Friday arvoituksellisuus kerronnan, kielen ja kirjoittamisen haasteena. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -työ. Helsinki: Helsingin yliopisto.

### **Muut lähteet**

Encyclopedia Britannica [www.britannica.com/daniel](http://www.britannica.com/daniel) defoe (luettu 10.11. 2019)

Tieteen termipankki: Kirjallisuudentutkimus: robinsonadi.  
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:robinsonadi>. (luettu 14.11. 2019)

Ruotsin akatemia: Nobel-prize in literature 2003.  
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2003/coetsee/biographical/>  
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2003/summary/> (luettu 25.1.2020)